
LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 83, Octobre 2012, 7e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
Les figures du
romanesque en Iran
www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Recto de la couverture:
Extrait d'un roman persan contemporain

Imprimé par Iran-Tchap





LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 83 - Mehr 1391
Octobre 2012
Septième année
Prix 2000 Tomans
5 €

Sommaire





CAHIER DU MOIS

Cahier réalisé par Rouhollah Hosseini*

www.teheran.ir

FENÊTRES

Professeur à l'Université de Téhéran

Le roman persan de 1910 à 1930
Roman historique et roman social

Christophe Balaÿ

Introduction

1. Validité de la définition

Cette distinction, qui fait référence à une thématique, plutôt qu'aux structures et aux formes, se retrouve dans la plupart des histoires de la littérature (Browne, Rypka, Aryanpour, Kamshad…). Sans être totalement pertinente, elle permet néanmoins de décrire une évolution. En effet, les premiers romans persans paraissent en librairie au début du XXe siècle, au terme d'un processus assez complexe qui intègre les traductions, les imitations, la transformation du système pédagogique et culturel dans son ensemble. Les premiers romans mettent l'accent sur l'histoire car l'attente est forte en ce domaine; les suivants se plongent dans les réalités sociales et les problèmes de société. À ce stade, la société iranienne est en pleine redéfinition et la crise des modernes et des anciens fait éclater le système des valeurs. Le roman nouveau s'attachera, après la chute de la dynastie qâdjâre et l'avènement des Pahlavi, à décrire les injustices sociales et les misères de la condition humaine.

2. Roman et histoire, roman dans l'histoire

(Mythes, histoires, fictions, imaginaire, aventures)

À l'imitation des romans historiques du romantisme français, les premiers romans persans choisissent comme toile de fond l'histoire de l'Iran et en particulier les points de crise et les moments de renouveau dans cette histoire que sont: les premières conquêtes des Achéménides, la chute de l'empire Sassanide, l'arrivée de l'islam, les invasions turco-mongoles, l'avènement des Safavides ou encore le soulèvement du Khouzestân contre les Anglais. Ces romans, par cet ancrage historique, volontairement pédagogique voire scientifique, veulent se démarquer nettement de la tradition romanesque depuis le Moyen-âge jusqu'au dernier avatar au XIXe siècle.

Toutefois, la puissance de la tradition entraîne malgré lui le romancier dans le monde plus ou moins magique du conte populaire. On en trouve de nombreux exemples dans le premier roman en date (la trilogie de *Shams-o-Toghrâ* de Mohammad Bâgher Khosravi); ou bien dans la vie de Cyrus (*Eshq va Saltanat*) par Sheykh Moussâ Nasri Hamadâni. Ce genre du roman historique, formellement hésitant, sera caricaturé par Sâdegh Hedâyat dans *Vagh Vagh Sâhâb*. Hedâyat se voudra délibérément en opposition à ce type de roman, dont la modernité reste encore à démontrer. On citera encore, quoique un peu différent des deux premiers, et probablement plus proche de ses modèles européens, le roman de San'atizâdeh Kermâni, *Dâmgostarân*. (Kâmshâd donne une liste assez exhaustive de ces romanciers historiques p. 52-53). Pourtant, la veine, loin de tarir après Hedâyat, est exploitée pendant de longues années. *Keleydar* de Mahmoud Dowlatâbâdi, bien qu'éloigné de ces premiers romans, en reprend certains traits qu'il hérite de la tradition narrative persane. Même de plus jeunes auteurs, après la révolution de 1979, sont encore tentés par le genre historique. On peut citer Amir-

Hasan Tcheheltan (né en 1955) ou Rezâ Jowlâï (né en 1960). Même un Houshang Golchiri n'hésite pas, dans une partie de son œuvre, à jouer avec l'histoire (*Chronique de la victoire des Mages*, C.Balaÿ tr. Paris l'Inventaire 1997). En un sens, le roman persan suit une trajectoire assez semblable à celle du roman européen, qui revient régulièrement à l'histoire à laquelle il est lié dès son origine. S. Hedâyat, lui aussi, quoique dans un autre genre, celui de la nouvelle, évoquera l'histoire de l'Iran (*L'ombre du Mongol, Le dernier sourire*, C. Balaÿ tr., Paris, Phébus,1998).

3. Roman et société

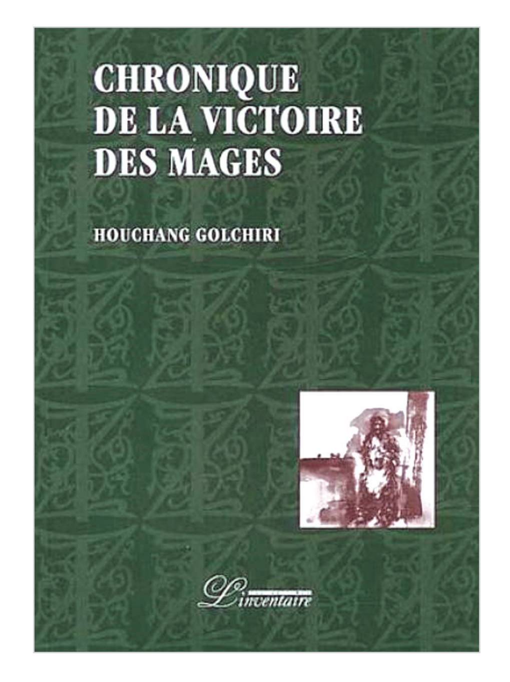
(Le roman de mœurs, la critique sociale, l'éducation)

Très tôt dans le siècle, les romanciers, peut-être encore sous l'influence des romans français - on peut citer l'immense succès des *Misérables* de Hugo, traduit dès 1909 dans la revue *Bahâr* - les romanciers persans observent et décrivent les problèmes que pose à la société de leur temps la question de la modernité. C'est l'époque où la ville commence à prendre son ampleur, où les techniques modernes font leur entrée dans le champ social: l'automobile, le télégraphe, la photographie, le cinéma. L'imprimerie se développe considérablement et la typographie s'installe définitivement. Le système éducatif continue sa lente transformation. Les voyages à l'étranger sont fréquents. La plupart des auteurs des années trente quarante ont vécu en Europe pendant quelque temps (Dehkhodâ, Jamâlzâdeh, Hedâyat, Alavi, Beh-Azin, …).

La modernisation de la vie courante, l'urbanisation, le progrès des communications, l'impact du modèle étranger, contribuent à une transformation profonde des mœurs et des valeurs sociales. On peut lire les conséquences de cette crise dans de nombreux romans des années 20-40. (Mortezâ Moshfegh Kâzemi, Rabi' Ansâri, Hedjâzi, 'Abbâs Khalili, Jahângar Jalili, Mohammad Mas'oud (Dehâti) ou encore 'Ali Dashti.

Les premiers romans mettent l'accent sur l'histoire car l'attente est forte en ce domaine; les suivants se plongent dans les réalités sociales et les problèmes de société. À ce stade, la société iranienne est en pleine redéfinition et la crise des modernes et des anciens fait éclater le système des valeurs.

Parmi eux, Mohammad Hedjâzi tient un rang peut-être plus éminent. En effet, tout en décrivant les problèmes moraux et sociaux de son temps (condition des femmes, pauvreté, ambition politique, hypocrisie sociale) et de façon plus générale l'émancipation de la classe moyenne séduite par la modernité,



l'auteur sait construire des romans solides et camper des personnages vivants. On est loin avec lui du récit traditionnel et l'on peut mesurer le chemin parcouru par la prose littéraire persane moderne. Chez Hedjâzi, tous les thèmes se croisent dans de riches intrigues qui mêlent le social, le politique et le philosophique. Kâmshâd conclut cependant par un jugement plutôt sévère sur l'œuvre du romancier dont il fait le symbole de l'échec d'un certain «romantisme persan» qui ne parvient pas à assimiler une influence occidentale ni à conserver dans sa pureté l'héritage de sa tradition. Ce jugement, si sévère soit-il, ne manque pourtant pas de justesse et pose dès les premières décennies du XXe siècle en Iran, le problème de l'hypothétique synthèse en littérature persane de la modernité et de la tradition.



Très tôt dans le siècle, les romanciers, peut-être encore sous l'influence des romans français - on peut citer l'immense succès des *Misérables* de Hugo, traduit dès 1909 dans la revue *Bahâr* - les romanciers persans observent et décrivent les problèmes que pose à la société de leur temps la question de la modernité.

Conclusions: limites du champ littéraire, du conflit de la tradition et de la modernité

Le roman persan du début du XXe siècle, se situe donc au carrefour de plusieurs influences; il naît de plusieurs courants qui traversent le XIXe siècle, celui des Qâdjârs, dont l'esthétique se définit à la fois comme une réinterprétation de la tradition persane immédiatement précédente (l'héritage des Safavides) et une adoption enthousiaste de la culture européenne dans certains de ses aspects: architecture, modes vestimentaires, courants de pensée, langues et langages, formes littéraires… Le roman est emprunté tel quel, via les traductions et réinterprété dans une tradition narrative fort ancienne mais plutôt abâtardie: entre *Amir Arsalân*, *Romouz-e Hamzeh*, *Samak-e Ayyâr* et par exemple le *Dârâb-Nâmeh*, on mesure le degré de transformation dans les structures archétypales du récit persan. Le roman vient à point pour redonner souffle et «mettre en conformité» une société qui bascule dans le monde moderne et ses moyens d'expression. L'étude du roman persan, depuis le début jusqu'à la fin du XXème siècle de l'ère chrétienne, montrera ce travail progressif et inéluctable de la forme romanesque qui cherche, à chaque étape de l'histoire de l'Iran moderne, à s'adapter, à proposer sans cesse de nouvelles formules qui répondent aux interrogations de la société, au fur et à mesure de ses évolutions.

4. Un pionnier: Mohammad Bâgher Mirzâ, Khosravi

Mohammad Bâgher Mirzâ, dit Khosravi (1849-1920), est une des toutes premières figures de la littérature persane moderne, le premier romancier du XXe siècle. Sa vie et son œuvre sont intimement mêlées à l'histoire culturelle, politique et sociale de la période constitutionnelle. Son nom est surtout lié à sa trilogie romanesque *Shams o Toghrâ* qui paraît à partir de 1909. Comme l'écrit Rashid Yâsemi dans l'introduction de la deuxième édition (Mohammad Ramezâni, Khâvar éd., Tehrân, 1329/1950), Khosravi est une des grandes figures morales et intellectuelles qui ont construit l'Iran moderne, dans des conditions difficiles,

et souvent au mépris de leur bonheur et de leur liberté. Il laisse le souvenir d'un homme d'une grande érudition, à la fibre pédagogique et d'une étonnante modestie. Certains éléments de sa vie peuvent être reconstitués à partir de l'autobiographie qui clôt son *Tazkereh-ye Eqbâl-Nâmeh* (18 moharram 1319 h.q./1901). La préface de la deuxième édition (pp. 3-16) reprend les éléments essentiels de cette autobiographie en les complétant pour la dernière partie de la vie de l'auteur.

Biographie succincte

Mohammad Bâgher Mirzâ, Khosravi de son nom de plume, est né le 24 Rabi'al-sâni 1266 h.q./1849 à Kermânshâh dans une famille aristocratique. Son père est le Prince Mohammad-Rahim Mirzâ, fils de Mohammad-'Ali Mirzâ Dowlatshâh, fils du Khâghân de Fath-'Ali Shâh Qâdjâr. Khosravi naît quelques années avant que n'éclate la révolution constitutionnelle, et c'est dans cette période particulièrement troublée de l'histoire de l'Iran, mais aussi d'une grande effervescence culturelle et idéologique, qu'il a vécu. Comme il l'écrit lui-même, il passe les trente premières années de sa vie dans son milieu familial. Reconnu comme poète, il doit son surnom à l'homme de lettres et poète de Kermânshâh, Hossein-Gholi Khân Soltâni Kalhor. À la mort de son père, il vit un an à Téhéran puis regagne Kermânshâh où il gère pendant cinq ans l'administration des Postes et Télégraphes. Puis il s'en retire et vit, comme il dit, une vie de reclus, loin du monde et du bruit, qu'il consacre aux études savantes et à la littérature.

Ses qualités morales et sa haute culture sont appréciées par le gouverneur de la province du Kermânshâhân 'Alâ-od-Dowleh qui l'attache à son service. Envoyé en mission dans la province du Fârs, le Prince l'emmène dans sa suite. C'est, pour Khosravi, l'occasion d'augmenter son bagage culturel et d'approfondir ses connaissances sur le berceau de la culture persane; cela formera plus tard la matière essentielle de son futur roman *Shams o Toghrâ*.

Des questions familiales l'ayant rappelé à Kermânshâh, c'est dans cette ville qu'il vit les premiers jours de la révolution constitutionnelle. Khosravi se lance avec enthousiasme et conviction dans ce mouvement de libération démocratique et très tôt, il s'engage dans l'action politique en devenant membre d'un *anjoman*: le club Velâyati de Kermânshâh. L'opposition conservatrice de la ville le contraint à s'exiler plusieurs fois et à mener une vie errante. Ses attaches terriennes lui prodiguent la protection nécessaire, en particulier dans les villages de Mâhidasht. C'est dans cet exil que Khosravi commence la rédaction de ce qui deviendra la trilogie de *Shams o Toghrâ*, et qu'il fit la connaissance du Prince Sâlâr-od-Dowleh, qui eut sur lui une grande influence.

> Mohammad Bâgher Mirzâ, dit Khosravi (1849-1920), est une des toutes premières figures de la littérature persane moderne, le premier romancier du XXe siècle. Sa vie et son œuvre sont intimement mêlées à l'histoire culturelle, politique et sociale de la période constitutionnelle.

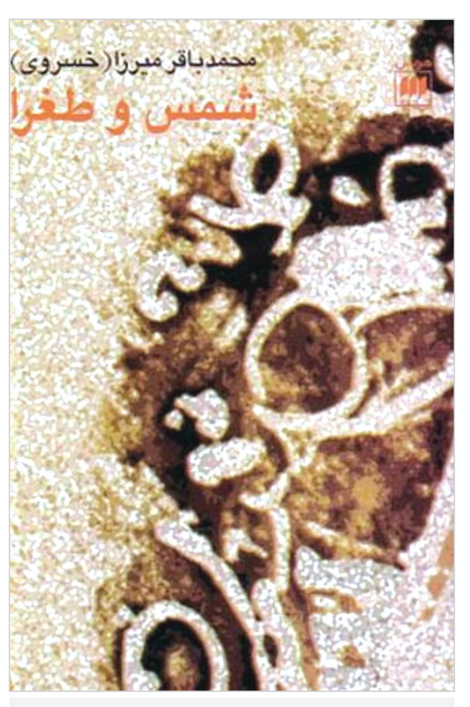
Pendant la guerre de 1914, les provinces de l'Ouest de l'Iran sont le théâtre des rivalités anglo-russes, et le patriotisme de Khosravi le range aussitôt parmi les partisans de la résistance. Après une période de lutte clandestine, il est arrêté par les Russes et envoyé à Téhéran. La

protection d'Amir Afkham lui évite l'exil auquel il était promis au Sistân; il est simplement assigné à résidence à Téhéran. Le poète romancier y finira sa vie dans la discrétion, se consacrant à l'étude et à l'érudition jusqu'à sa mort, en 1920.

Œuvres de Khosravi:

-*Dibâ-ye Khosravi*, un recueil biographique des lettrés arabes et poètes pré et post-islamiques.

-*Shams o Toghrâ*, roman historique en trois volumes (le deuxième intitulé *Mâri-e Venisi* et le troisième *Toghrol o Homây*). L'ouvrage a été rédigé pendant l'année 1325 h.q./1906-7 et édité avec le soutien de Mo'tazed-od-Dowleh Kermânshâhâni, 1909-1910, 3 vol. 198+127+240p. 2° édition en, Ent. Khâvar, Tehrân, 1329/1950, 3 vol. 300+156+247p.; 3° édition, Ent. Koushesh, Tehrân, 1374/1995, 1 vol. 548p.; 4° édition, Ent. Kowsar, Tehrân, 1380/ 2001, 1 vol., 600p.



▲ *Couverture du roman* Shams o Toghrâ *écrit par Mohammad Bâgher Mirzâ Khosravi*

-*Hossein-Gholi Khân Jahânsouz Shâh Qâdjâr*, biographie romancée d'un des premiers princes qâdjârs.

-*Resâleh-ye tashrih al-E'lal*, traité de poétique et de métrique.

-*Eghbâl Nâmeh*, Biographie d'Eghbâl-od-Dowleh Kâshâni, de la famille Ghaffâri et des poètes de Kermânshâh pendant le gouvernorat du Prince, accompagné d'une anthologie de leurs panégyriques.

-*Al-Hey'at al-Eslâm*, traduction du traité d'histoire musulmane de Mohammad-'Ali Shahrestâni.

-*Divân*, l'œuvre poétique de Khosravi, éditée à Téhéran en 1304/1925. 2° édition, Rashid Yâsami, Tehrân, Ent. Mâ, 1363/1984.

5. Quelques romans historiques / Analyses

Mohammad Bâgher Khosravi:
***Shams-o Toghrâ* (1909-10)**

Shams-o Toghrâ se présente comme une trilogie (trait caractéristique des premiers romans persans, influencés par le modèle du feuilleton français, en particulier A. Dumas): *Shams-o Toghrâ, Mâri-e Venisi, Toghrol o Homây*. De fait, la partie la plus réussie est la première et, jusqu'à un certain point, la deuxième. Mais la troisième semble une redite. L'argument est simple: Shams, héritier d'une dynastie iranienne du Fârs, les Deylamites, tombe amoureux d'une princesse mongole lors de l'incendie du bazar de Shirâz. L'histoire se déroule donc dans le Fârs du XIIIe siècle, sous les Ilkhânides. Shams et Toghrâ se trouvent confrontés à un amour impossible au point de vue politique. Le roman est la quête inépuisable de cette impossibilité, avec son cortège d'obstacles et de bonnes

fortunes, de complices et d'ennemis. La grande figure politique du roman, tantôt hostile, tantôt amicale, est Abesh Khâtoun, l'Atâbeg de Fârs. Elle tombe amoureuse de Shams et l'épousera secrètement. Les aventures de Shams l'entraînent dans tout l'Iran, du sud au nord, et le conduisent jusqu'en Egypte, dans la pure tradition du roman grec antique. Khosravi a beaucoup puisé chez Dumas, en particulier dans *Le Comte de Monte Cristo* et *Les Trois mousquetaires*. Mais il faut lire aussi dans cette première trilogie romanesque en persan moderne, la trace du roman populaire persan traditionnel. En ce sens, Shams est autant l'héritier d'Amir Arsalân que d'Edmond Dantès. Cela dit, le traitement de la psychologie des personnages - celle des personnages féminins en particulier -, l'analyse sociopolitique contextuelle et l'émergence de l'individu sont des signes très clairs de la modernité du discours narratif.

Le roman s'organise principalement autour des deux personnages du titre. Il pourrait fort bien se clore avec la mort de Toghrâ, peu avant la fin du premier tome. Il n'en est rien cependant. Car, au cours du deuxième tome, les éléments d'une suite possible sont fournis avec l'apparition de Marie la Vénitienne (qui apparaît nominalement au dernier chapitre du premier tome). La vie conjugale de Toghrâ est marquée par la présence de deux rivales: Marie et Abesh Khâtoun. Pour des raisons qui tiennent en partie au caractère de Toghrâ (sa chasteté), celle-ci n'aura pas d'enfant de Shams. Sa disparition est donc compensée par l'apparition de Marie qui donne l'héritier attendu: Toghrol, selon le vœu de la princesse défunte. Suivant un procédé classique d'enchaînement, le IIe tome s'achève sur l'entrée de Homây dans le champ du récit, annonçant le thème du IIIe tome. Celui-ci est en grande partie consacré aux amours de Toghrül et Homây, ainsi qu'à la clôture des séquences ouvertes au cours des deux premiers tomes. Le récit pourrait bien finir avec les noces de Toghrol et Homây, mais ici encore, le narrateur poursuit jusqu'au bout toutes les séquences ouvertes. Le procédé n'est pas sans rappeler la technique des *Mille et Une Nuits*. Ce n'est que lorsque l'ensemble des personnages ont trouvé soit satisfaction dans leur quête amoureuse, soit la mort, que le roman peut enfin se clore. Il reste néanmoins ouvert: qu'adviendra-t-il de Shams, toujours vivant? De Marie et du jeune couple? Il y aurait là matière à d'autres suites. Mais, habilement, le romancier trouve sa conclusion dans la mort du Sheykh Sa'di, le grand poète soufi de Shirâz, qui a accompagné les héros du IIIe tome. C'est donc sur le temps de l'Histoire et non celui de l'histoire que se fonde la logique du récit. Ce décalage, sans qu'il y paraisse, désigne la nouveauté dans la conception du roman: une mutation opérée en profondeur malgré le poids de la tradition.

Khosravi a beaucoup puisé chez Dumas, en particulier dans *Le Comte de Monte Cristo* et *Les Trois mousquetaires*. Mais il faut lire aussi dans cette première trilogie romanesque en persan moderne, la trace du roman populaire persan traditionnel. En ce sens, Shams est autant l'héritier d'Amir Arsalân que d'Edmond Dantès.

Sheykh Mousâ Nasri:
'*Eshgh o saltanat* (1919)

On ne sait pas grand-chose sur l'auteur

de la trilogie intitulée *L'amour et l'empire* qui relate la vie de Cyrus le grand. On sait seulement qu'il était natif d'Hamedân où il fut directeur du Lycée Nosrat. Un pédagogue, donc, ce qui ressort clairement des trois tomes d'*Eshgh o Saltanat*. Sur ce roman, la critique est partagée. Manuel d'histoire en forme de roman, écrit Machalski[1]. Kâmshâd[2] le trouve trop soucieux de précision historique, trop attentif aux questions terminologiques (trop de noms européens) mais sans grand souci des niveaux de langue des personnages. Browne[3] lui reproche son didactisme outrancier. Aryanpour[4] reprend un peu toutes ces critiques. Pourtant, l'entreprise n'est pas dénuée d'intérêt. L'auteur a le sens de la structure romanesque. Il étend son récit de la naissance de Cyrus à la chute de Babylone et a l'habileté de finir chacun des trois tomes de sa trilogie en croisant l'histoire et le récit, le temps humain universel et celui des destins individuels. Une lecture globale du roman montre un dessein ambitieux, certes, mais clair et solide. On aurait tort de juger ce type de roman du seul point de vue de l'authenticité historique ou de celui des orientalistes philologues. Il faut au contraire y lire un grand effort pour adopter (et adapter) en persan un genre littéraire étranger encore insuffisamment maîtrisé, mais dont on voit qu'il porte les traits du changement social en Iran. Le roman de Sheykh Mousâ a été conçu comme un tout. Les différentes séquences narratives sont parfaitement imbriquées pour répondre à la définition du titre: amour et empire. C'est, en effet, la conjonction de ces deux éléments qui constitue la trame du récit: L'avènement de Cyrus roi de Perse et de Médie, vainqueur du royaume de Lydie, en Asie Mineure, puis de Babylone constitue la toile de fond historique indispensable, mais n'assure pas à elle seule la cohésion interne du roman. Les amours de Cyrus et d'Asanpouy, celles de Cyaxare et de Jupiter, celles d'Hormoz et d'Eurydice, celles, enfin, de Farrokh et de l'Egyptienne, complètent de façon essentielle la structure du roman. Toutes ces séquences, le fait est remarquable, s'amorcent dès la fin de la première partie. Mais, fait non moins remarquable, leur degré de présence dans la première partie, est décroissant. Chacune des trois parties se clôt dans cet ordre sur une ou deux de ces séquences. Ainsi est assurée la progression du récit qui suit deux lignes parallèles: l'histoire de la conquête du pouvoir par Cyrus et l'histoire amoureuse de quelques grandes figures historiques. L'histoire des amours de Cyrus progresse parallèlement à son accession au trône de Perse et de Médie; celle de Cyaxare à la conquête de Lydie (chute de Crésus roi de Sarde); celle d'Hormoz à la conquête de l'Asie mineure et de Babylone; celle de Farrokh, à la chute de Babylone. Le romancier a bien compris la tâche du roman: particulariser l'Histoire. Il a fort bien saisi que sans intrigue, l'Histoire ne devient pas roman et que l'opération de littérarisation passe par celle de la configuration. À ce stade, le roman de Sheykh Moussâ présente une structure harmonieusement conçue et dynamique. C'est un tout cohérent.

L'auteur a le sens de la structure romanesque. Il étend son récit de la naissance de Cyrus à la chute de Babylone et a l'habileté de finir chacun des trois tomes de sa trilogie en croisant l'histoire et le récit, le temps humain universel et celui des destins individuels.

'Abd-ol-Hossein San'atizâdeh Kermâni: *Dâmgostarân, yâ enteghâm-khâhân-e Mazdak* (1920)

Le roman de San'atizâdeh, «Les trappeurs, ou les vengeurs de Mazdak», pose un problème d'histoire littéraire. En effet, on a mis en doute la paternité des premiers romans publiés sous le nom de cet auteur: *Dâmgostarân* et *Mâni-e naqqâsh* (Mâni le peintre). C'est la thèse que soutient Fereydoun Âdamiyat[5]. Ses arguments semblent confirmés sur ce que nous savons de la vie de San'atizâdeh. Fils d'une famille bourgeoise de Kermân, ruinée à cause des idées démocrates du père, le jeune Kermâni est élevé dans une quasi misère, son père étant exilé pendant plusieurs années à Istanbul où il sert de secrétaire à Mirzâ Aghâ Khân Kermâni et Sheykh Rouhi, ses concitoyens, deux brillants intellectuels de la diaspora iranienne d'Istanbul, connus pour leur intimité avec le mouvement religieux babiste. Ces deux opposants au régime qâdjâr sont extradés puis exécutés à Tabriz, après l'assassinat de Nâssereddin Shâh. C'est justement à cette période que le père de San'atizâdeh rentre à Kermân, avec une partie des papiers des deux intellectuels.[6] Or on sait, d'après Mirzâ Aghâ Khân lui-même, qu'il aurait rédigé plusieurs récits historiques (on ignore sous quelle forme), qui restent inédits, et peut-être perdus, comme une bonne partie de ses œuvres. D'autre part, une analyse des thèmes de *Dâmgostarân* comme de *Mâni-e naqqâsh*, révèle une paternité intellectuelle peu discutable du grand intellectuel sur ces œuvres (mazdakisme[7], anti-islamisme, laïcité…). Mais surtout, ce qu'on sait de San'atizâdeh par son autobiographie est en totale contradiction avec ces éléments: il aurait rédigé ces ouvrages à l'âge de quinze ans, chose peu crédible de la part d'un jeune adolescent éduqué dans la rue et qui ne peut avoir atteint une telle maturité littéraire, un tel degré de connaissance historique. Le plus ironique est le fait que l'auteur, au chapitre 27 de la IIe partie (p. 77) cite clairement ses sources en nommant Mirzâ Âghâ Khân Kermâni. Enfin, les œuvres postérieures de San'atizâdeh montrent un grand affaiblissement du traitement de l'histoire et un changement radical dans la thématique (par exemple: *Comment devenir riche*, ou *Rostam au vingtième siècle*). Il faut donc revoir les analyses qui ont été faites de *Dâmgostarân* dans l'hypothèse où San'atizâdeh aurait repris en l'adaptant, tout ou partie d'un texte rédigé par Mirzâ Âghâ Khân. Si on retenait cette hypothèse, *Dâmgostarân*, publié en 1920, mais rédigé une première fois à la fin du XIXe siècle, serait le premier roman historique en date de la littérature persane moderne.

> Le romancier a bien compris la tâche du roman: particulariser l'Histoire. Il a fort bien saisi que sans intrigue, l'Histoire ne devient pas roman et que l'opération de littérarisation passe par celle de la configuration. À ce stade, le roman de Sheykh Moussâ présente une structure harmonieusement conçue et dynamique.

Ce roman relate la fin de la dynastie sassanide avec la mort de Yazdegerd III et l'invasion de l'Iran par les Arabes musulmans. L'idée centrale est que cette chute de l'empire sassanide serait une vengeance du parti mazdakite (d'où le sous-titre) qui aurait facilité la pénétration des Arabes en Iran. Le récit, avec les



ingrédients habituels du genre du roman d'aventures (pièces secrètes, trésors, intrigues...) présente une structure narrative complexe avec des analepses et des inclusions qui révèlent non seulement une bonne technique romanesque mais aussi une connaissance approfondie du roman européen (ce que Mirzâ Âghâ Khân Kermâni possède, du fait de sa grande expérience de la traduction littéraire).[8] La portée idéologique du roman est assez évidente et le parallélisme entre la chute historique des Sassanides et celle, espérée, des Qâdjârs, est très clair; le tout, sur fond de querelles religieuses aisément transposables au contexte de la mashroutiyat (mouvement constitutionnel).

Dâmgostarân relate la fin de la dynastie sassanide avec la mort de Yazdegerd III et l'invasion de l'Iran par les Arabes musulmans. L'idée centrale est que cette chute de l'empire sassanide serait une vengeance du parti mazdakite (d'où le sous-titre) qui aurait facilité la pénétration des Arabes en Iran.

On peut s'étonner du choix d'un sujet historique qui ne flatte guère l'orgueil national iranien et, partant, se trouve plutôt anachronique dans le contexte idéologique de l'Iran des années 20, marquée par la montée du nationalisme. C'est peut-être un signe supplémentaire que ce roman ait été écrit bien avant cette période, et pour des motifs tout autres que le nationalisme. L'analyse de la structure du récit permet de déceler certains de ces motifs. Cette structure repose sur deux lignes centrales qui se rejoignent finalement après s'être croisées plusieurs fois: la conquête arabe et les soubresauts de la monarchie iranienne devant cet ennemi imprévu; le complot mazdakite, qui fait contre la monarchie une alliance objective avec la cause musulmane dans son projet de révolution. Certes le roman mêle événements historiques parfaitement vérifiables et éléments fictifs, au service d'une idéologie. Par exemple, faire de Hormozân (qui fut historiquement le gouverneur du Khouzistan) le fils de Yazdegerd et un adepte du mazdakisme est un tour habile de la part de l'auteur qui peut ainsi joindre les deux lignes de son drame en présentant la chute des Sassanides comme une revanche et une vengeance du parti mazdakite, florissant dans la première partie du règne de Ghobâd Shâh (488-98), anéanti sous Khosrow Anoushirvân. C'est, bien sûr, récrire l'histoire pour soutenir une thèse: la décadence des Sassanides est due à l'emprise croissante du clergé zoroastrien sur la monarchie et sur l'Iran. D'après l'auteur, seul le mazdakisme pouvait lutter contre ce cléricalisme corrupteur. L'islam, avec l'alliance mazdakite, sort le pays de l'ornière et libère le peuple de son joug. 'Omar, certes, est décrit comme un homme simple et juste. Son fanatisme, cependant, lui fait brûler la bibliothèque de Ctésiphon en détruisant à la fois les racines du mal (le zoroastrisme) et l'ancienne culture iranienne. La mort que lui inflige Hormozân sera son châtiment.

De son côté, Hormozân, voyant l'Iran en danger et constatant la trahison des mazdakites, ses amis, qui livrent le pays à l'ennemi arabe, se montre vrai patriote et abjure sa foi mazdakite, malgré tout l'amour qu'il porte à la belle Âftâb. L'intrigue amoureuse, élément obligé de tout roman de ce genre, est peu développée. C'est tout juste si elle occupe deux ou trois chapitres (essentiellement

les chapitres 5 et 24). *Dâmgostarân* est donc plus marqué par l'anticléricalisme que par le nationalisme. Il faudrait plutôt parler ici de patriotisme. Un patriotisme nourri par une pensée critique violente et guidé par un regard «de l'extérieur». Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que l'auteur de ce roman eût été précisément Mirzâ Âghâ Khân Kermâni, écrivain en exil à Istanbul, penseur de la révolution constitutionnelle et passionnément démocrate. Par conséquent, un défenseur probablement plus adéquat des idées mazdakites qu'un jeune San'atizâdeh, dans les années 1920.

6. Le roman historique après le coup d'Etat de 1921

Après le coup d'Etat de Rezâ Khân et de Seyyed Ziâ, l'atmosphère sociale, politique et culturelle en Iran se transforme rapidement. Le nationalisme de la mashroutiat, lié aux idées démocratiques et révolutionnaires, s'exacerbe dans un contexte international oppressant. L'Iran est pris en tenaille entre le bloc soviétique au nord, et l'Angleterre au sud. Le nouveau pouvoir doit montrer un sens aigu de la diplomatie à l'extérieur, et faire usage de la force à l'intérieur pour assurer la cohésion de la nation et son intégrité. Le roman historique de cette nouvelle époque reflète ces efforts, ces luttes, cette reconstruction nationale, comme les contradictions, les peurs et les failles d'une société en pleine redéfinition. Il offre une fois de plus le refuge de l'histoire où la nation vient puiser dans les mythes antiques, mais parfois dans une histoire plus récente, les éléments de cette reconstruction. Certes, on a parfois du mal à distinguer entre roman historique et essai historique romancé. Néanmoins, chacun à sa manière, la plupart du temps sous la forme de feuilleton dans la pléiade de périodiques qui fleurissent à cette époque, tente d'ajouter sa pierre à l'édifice du genre littéraire et au débat d'idées.



Le roman historique de cette nouvelle époque reflète ces efforts, ces luttes, cette reconstruction nationale, comme les contradictions, les peurs et les failles d'une société en pleine redéfinition. Il offre une fois de plus le refuge de l'histoire où la nation vient puiser dans les mythes antiques, mais parfois dans une histoire plus récente, les éléments de cette reconstruction.

'Abbâs Ayanpour Kâshâni (1906-1984) dans '*Arous-e Medi* (La fiancée mède, 1929), Hassan Pirniâ dans *Târikh-e Irân-e bâstân* (Histoire de l'Iran ancien, 1932), écrivent l'histoire des débuts de l'Iran, qu'ils revêtent des habits du roman. 'Ali Asghar Rahimzâdeh Safavi (1894-1958) dans *Shahrbânou* (1926), reprend le thème de la chute des Sassanides, comme l'avait fait *Dâmgostarân*. On peut lire en filigrane dans ce récit les événements qui marquent la période postérieure au coup d'Etat, la prise du pouvoir par Rezâ Khân et l'exil d'Ahmad Shâh Qâdjâr en Europe.

D'une qualité comparable à celle de Rahimzâdeh Safavi, les romans de Heydar 'Ali Kamâli méritent une égale attention. Après la parution en feuilleton de *Mazâlem-e Torkân Khâtoun* (1927) dans la revue *Âyandeh*, qui traite de l'invasion mongole, Kamâli publie un deuxième roman, *Lâzikâ* (1930), qui prend pour thème les guerres entre les Romains et les Sassanides au Caucase. L'auteur s'attache à montrer à son tour comment

les luttes épuisantes entre les deux empires conduisirent à la chute des Sassanides, préparant ainsi l'invasion arabe musulmane.

Avec cette nouvelle génération de romans historiques, on a laissé derrière soi la mashroutiyat et la dynastie qâdjâre pour aborder l'ère pahlavi. L'Iran, sous la botte du nouveau monarque, se reconstitue politiquement, économiquement, socialement, et aussi culturellement. Le roman de Kamâli, sur fond de conflit entre Romains et Sassanides, traite en fait des grandes questions qui courent dans cette période moderne d'entre deux guerres: en particulier celle de l'indépendance territoriale de l'Iran et celle de la laïcité. Au plan des formes littéraires et des structures narratives, ce roman - par ailleurs très court - n'offre pas de réelle avancée par rapport aux romans de la première génération.

Tout le roman de *Lâzikâ* repose sur ce conflit qui oppose la classe des prêtres à celle des soldats-chevaliers. Il se termine par la défaite du clergé et la victoire de l'aristocratie. La portée idéologique de ce récit est à peine masquée par le décalage historique.

Lâzikâ, capitale du Lâzestân (l'ancienne Colchide où, dit-on, naquit Médée, et qui fut le but de l'expédition des Argonautes, région caucasienne située sur les bords de la Mer noire), est le titre du roman de Heydar Kamâli (1871-1936), et l'on ne voit guère pourquoi. En effet, ce lieu n'est guère mentionné que dans deux chapitres de ce roman (ch. 1 et 12) au tout début, pour indiquer l'éloignement de Bahrâm et Bijan, les deux héros en guerre contre les Romains, et un peu avant la fin du roman, pour constater le désastre de l'armée perse défaite par les armées romaines.

L'intérêt est manifestement ailleurs. Le roman se déroule principalement dans deux villes d'Azerbaïdjan: Ganzak et Ardebil, et pour un ou deux chapitres à Constantinople (Rum) où Bahrâm est retenu prisonnier et Ctésiphon, où réside la cour de Khosrow Anoushirvân. Les événements historiques, c'est-à-dire la guerre des Perses contre les Romains, servent de toile de fond au roman, et cela pour une petite moitié des chapitres (1, 8, 11, 12, 13, 14). Ils jouent un rôle purement fonctionnel: justifier l'éloignement ou le rapprochement de certains personnages, en particulier le retour de Bijan de Lâzikâ à Ganzak, sur lequel est fondée l'intrigue essentielle, le complot de Farshid contre la famille d'Esfandyâr.

La deuxième séquence du récit –les amours de Bahrâm et de Paridokht, élément obligé du roman d'aventures, est traitée de façon encore plus succincte. Paridokht y joue un rôle tout à fait passif. Jamais les fiancés ne se rencontrent, si ne n'est à la fin, lorsque Bahrâm, accompagné de Bijan, rentre à Ganzak. Leurs relations se bornent à un épisodique contact épistolaire. Manifestement, le rôle de Paridokht se déploie ailleurs, c'est-à-dire dans la séquence centrale: le conflit qui oppose Farshid et Bijan. Là, le personnage de Parikokht prend toute son ampleur, non comme fiancée de Bahrâm, mais comme sœur de Bijan, pour la libération duquel elle lutte de toutes ses forces jusqu'à la fin. Tout le roman de *Lâzikâ* repose sur ce conflit qui oppose la classe des prêtres à celle des soldats-chevaliers. Il se termine par la défaite du clergé et la victoire de l'aristocratie. La portée idéologique de ce récit est à peine masquée par le décalage historique. Le combat de Farshid, prêtre zoroastrien, est

celui du clergé soucieux de préserver voire d'accroître son influence dans l'organisation sociale et politique; celui de Bijan, Parikokht, Mehrân, Fariborz etc., la réaction farouche d'une aristocratie jalouse de ses prérogatives. Au deuxième plan, bien entendu, se profile l'horizon politique de Rezâ Shâh, marqué par l'émergence d'un nouveau système de société, laïque, fondé sur la séparation des pouvoirs, héritage direct de l'idéologie de la mashroutiyat.

Avec *Dalirân-e Tangestâni* (Les preux du Tangestan, 1931), on atteint la limite du genre. Mohammad-Hossein Roknzâdeh Âdamiyat fait un récit qui hésite entre la chronique historique et le roman, avec un penchant très net pour la première. Utilisant une documentation privée, familiale, il a bien du mal à faire passer les textes de leur état brut documentaire à celui de figures littéraires. Le récit relate les événements qui suivirent la guerre de 14-18 dans le Golfe persique: l'invasion anglaise et la révolte des sheikhs. L'œuvre est dédiée à la gloire de Rezâ Shâh, libérateur qui reconquiert l'unité de l'Iran, aux dépens du système tribal et clanique du pays, et cela au profit de la centralisation de l'Etat. Ici, la trame romanesque est d'une certaine fragilité. On est loin des premiers romans historiques tels qu'ils se perpétuent encore quelques années, mais sur le mode divertissant, dans les longs romans-fleuves publiés en feuilleton.

La toile de fond historique est tendue dès le premier chapitre du roman: les Anglais envahissent l'Iran. Profitant de la faiblesse du gouvernement iranien, ils investissent le port de Boushehr, mais ils rencontrent une résistance farouche chez les seigneurs locaux. Historiquement, le roman décrit les ultimes soubresauts de la féodalité, son baroud d'honneur, et la prise du pouvoir par Rezâ Khân, esquissée dans le dernier chapitre. La trame romanesque se tisse sur quelques destins particuliers. Celui de Ra'is-'Ali se détache avec plus de netteté que les autres. Il est le seigneur qui lutte et meurt au combat contre l'Anglais. Il lance le mouvement de la révolte, provoque les forces anglaises, leur inflige leurs premières pertes sensibles, se rallie généreusement aux autres sheikhs entrés à leur tour dans la lutte. Il meurt d'une balle iranienne, non anglaise; signe des conflits internes et des rivalités féodales. De la même manière, Sheikh Hossein meurt sous les coups des Iraniens, les troupes de Daryâbeygi, gouverneur de Boushehr, forcé d'exécuter les ordres des Anglais. Sheikh Zâher meurt assassiné, toujours à l'instigation des Anglais, des mains d'un autre sheikh rival, traître à son pays. L'histoire de Seyyed Mehdi offre un autre trait caractéristique: la présence historique des libéraux démocrates (les constitutionnalistes), nationalistes et anti-Anglais. Cet aspect de l'histoire est typifié par le conflit qui oppose Seyyed Mehdi le patriote et Hâjj Mohammad-Hossein le «collabo». Celui qui tire les ficelles dans cette histoire est le vice-consul britannique Mr. Chick.

Une dernière remarque s'impose quant à l'aspect documentaire du roman. Le narrateur s'applique consciencieusement à donner de nombreuses preuves de l'authenticité de son récit, non seulement en introduction mais aussi dans le texte même, intervenant pour indiquer qu'il était présent à telle scène et à telle époque et qu'il garantit l'exactitude des renseignements fournis, ou bien parfois ajoutant en note qu'il possède les documents utilisés ou livrés à l'état brut dans le roman (par exemple le discours de Sheikh Hossein avant la bataille contre Daryâbeygi). Ceci pose la question du genre littéraire. S'agit-il d'un document



d'histoire? De l'Histoire? La figuration de l'Histoire dans l'histoire, c'est-à-dire le récit? Cela pose aussi la question du temps du récit et de l'Histoire (l'épaisseur du quotidien, la vitesse et le rythme narratif…) L'aspect le plus frappant reste la quasi absence d'intrigue. Les événements historiques sont disposés en grappes, de façon plutôt disparate ou artificielle. Cependant, l'articulation des histoires sur l'Histoire et l'effort évident de caractérisation ouvre le récit sur le monde du réel. La tension qui demeure entre tant d'éléments dispersés, cette ligne qui se définit malgré tout au sein d'un univers éclaté, désignent un trait du roman moderne: l'illusion romanesque d'une intégration du multiple dans l'unique, de l'universel dans l'individuel. Pendant les deux décennies qui suivent (30-50) le roman historique fait florès dans les revues et journaux, en feuilleton ou en édition. Il se teinte progressivement d'un néo-romantisme qui fera une cible idéale pour l'ironie d'un Sâdeq Hedâyat (*Vagh Vagh sâhâb*, «Ghazieh-ye român-e târikhi», 1934) après que l'écrivain se sera essayé

L'articulation des histoires sur l'Histoire et l'effort évident de caractérisation ouvre le récit sur le monde du réel. La tension qui demeure entre tant d'éléments dispersés, cette ligne qui se définit malgré tout au sein d'un univers éclaté, désignent un trait du roman moderne: l'illusion romanesque d'une intégration du multiple dans l'unique, de l'universel dans l'individuel.

lui-même, non sans succès, dans le genre historique, mais dans le genre de la nouvelle, en compagnie de Bozorg 'Alavi et Shin Partow ('Ali Shirâzpour Partow, 1907-1997) dans un recueil intitulé *Anirân* (Les barbares, 1931).[9]

7. Le roman de mœurs (ou social)

Le phénomène naît officiellement (c'est-à-dire pour la critique) en 1922, avec la parution de *Tehrân-e makhouf*, l'ouvrage de Mortezâ Moshfegh Kâzemi (1902-1977). Le roman est publié tout d'abord en feuilleton dans le journal *Setâreh-ye Irân*, puis l'ouvrage est édité en 1924. Il a été traduit en russe (1964) et en turc[10]. On peut toutefois s'interroger sur cette opinion. N'y a-t-il pas du roman social dans *Le journal de voyage d'Ebrâhim Beyg* de Zeyn-ol-'Âbedin Marâgheh'i? Dans le *Livre d'Ahmad* de Tâlebof Tabrizi? Sans doute, les conditions de production de ces romans changent radicalement à partir de 1921. La situation politique et sociale invite les jeunes romanciers à se préoccuper de leur vie quotidienne, à répondre aux questions que se posent leurs contemporains. Ils bénéficient en outre d'une réflexion déjà bien développée dans les revues littéraires et les journaux des deux décennies précédentes. L'interrogation de l'histoire ancienne ne suffit peut-être plus tout à fait à cette jeune génération de journalistes et d'intellectuels. Le phénomène est loin d'être marginal. En vingt ans, le nombre des romanciers atteint le chiffre de cinquante pour une production romanesque dans ce genre de 160 titres.[11]

Téhéran, la capitale, et sa bourgeoisie, font leur entrée en littérature. Le cadre de *Tehrân-e makhouf* est celui de la décadence et de la fin de la société qâdjâre, puis de la chute de Téhéran devant les Cosaques (1922-1925).

Moshfegh Kâzemi est un jeune journaliste formé en Allemagne qui, après avoir collaboré aux revues *Shahr* et *Farangestân* à Berlin, collabora à la revue

Irân-e Javân à Téhéran. Son roman, malgré quelques faiblesses de structure, est une réelle avancée du roman persan vers le réalisme. Non seulement on y trouve des descriptions de Téhéran (Les quartiers du centre-ville, les bars du sud, les fumeries d'opium, le quartier réservé, la citadelle, le village d'Evin au nord de la ville…) mais sont aussi décrits les modes de vie urbaine avec les hôtels, la circulation, les milieux aristocratiques et bourgeois etc. Aucun roman n'avait jusqu'alors poussé la description à ce point, dans le but de construire un «effet de réel», selon l'expression de Roland Barthes. En ce sens, *Tehrân-e makhouf* est le premier roman persan moderne vraiment réaliste. Il fera école. On peut considérer la plupart des romans dits sociaux des années 20-40 «*comme de naïves imitations du premier et du plus célèbre des romans sociaux,* Tehrân-e makhouf.»[12] On remarquera tout particulièrement les récits enclavés (nouvelles du type de celles qui s'insèrent dans le Don Quichotte de Cervantès), qui manifestent une indéniable compétence technique dans l'art du récit.

La structure de *Tehrân-e makhouf* repose sur l'histoire de Farrokh et Mahin, cousins germains, amoureux l'un de l'autre, mais séparés par les différences de fortune familiale. Le roman se compose de deux parties. La première raconte l'histoire des amours malheureuses de Farrokh et Mahin, jusqu'à l'exil de Farrokh et la mort de Mahin qui lui laisse un fils. Le père de Mahin, enrichi par la politique, va se servir de sa famille pour asseoir son influence. La jeune fille est donnée en mariage au Prince Siyâvash Mirzâ, viveur notoire. Dans une de ses promenades nocturnes, Farrokh sauve une jeune fille, 'Effat, bourgeoise abandonnée par un mari ambitieux qui l'a vendue à des politiciens influents. Javâd recueille chez lui la jeune fille. Puis il retrouve Mahin, qui se meurt d'ennui et de tristesse. Les deux jeunes gens ont des rencontres secrètes auxquelles le prince met fin en faisant exiler Farrokh.

Tehrân-e makhouf est le premier roman persan moderne vraiment réaliste. Il fera école. On peut considérer la plupart des romans dits sociaux des années 20-40 «*comme de naïves imitations du premier et du plus célèbre des romans sociaux,* Tehrân-e makhouf.»

La seconde partie poursuit ces aventures avec le retour de Farrokh et sa vengeance. Celle-ci échoue. Mais Farrokh, qui a retrouvé 'Effat, celle qu'il avait autrefois délivrée, reprend avec elle une nouvelle vie.

Malgré des faiblesses de structure liées à la jeunesse de l'écrivain qui sacrifie un peu trop sans doute au goût de son époque et à la mode des romans d'aventures à l'imitation des romans de Dumas (dont le *Comte de Monte Cristo* est manifestement ici le modèle), le récit de Moshfegh Kâzemi surprend par sa richesse thématique: la montée d'une bourgeoisie, concomitante à la chute de la dynastie qâdjâre et au développement des grandes villes, Téhéran en particulier. Le romancier est sensible à la misère des petites gens des villes, à la corruption des fonctionnaires, à l'exploitation des masses et à la fragilité de la condition féminine; de même par le traitement des caractères, et l'analyse sociopolitique sur laquelle il construit son récit; enfin par les intrigues secondaires, comme celle de Javâd, le pauvre jeune homme qui vient en aide à Farrokh, et les personnages féminins très bien analysés (Mahin, Malek Tâj, 'Effat, Jalâlat). Tous ces éléments font de *Tehrân*

makhouf un premier exemple de réussite dans la construction du nouveau roman persan.

Dans cet entre-deux incertain du passage des Qâdjârs aux Pahlavis, l'effondrement du système socioculturel et la recomposition sociale, le roman de Moshfegh Kâzemi offre un panorama social, politique et culturel des plus saisissant, et même captivant. Le grand succès qu'il remporta auprès des lecteurs de l'époque, comme les nombreuses imitations qu'il suscita, confirment le rôle clé que joue ce roman dans l'évolution du roman persan du début du XXe siècle.

La condition des femmes



Parmi tous les romanciers iraniens qui se lancent dans l'écriture et marquent le règne de Rezâ Shâh, une figure se détache, celle de Mir Mohammad Hedjâzi[13] (1900/ 1973). Contrairement à bien de ses contemporains, il est le modèle de l'écrivain «carriériste». Héritier d'une vieille famille de l'administration qâdjâre, portant le titre de Moti'-od-Dowleh, il jouit d'une bonne éducation bourgeoise, avec un précepteur, puis au Collège Saint Louis. Il fait à Paris des études supérieures en sciences politiques et dans les télécommunications. À son retour, il fait carrière dans l'administration et le gouvernement. Il sera ministre des Postes et Télégraphe. En 1937, au bureau *Parvaresh-e Afkâr*[14], il dirige la section presse et le journal *Irân-e Emrouz* (L'Iran d'aujourd'hui). Après l'abdication de Rezâ Shâh en 1941, il poursuit sa carrière à la Radio et au Département de la propagande. Il est élu sénateur. Hedjâzi romancier puisera dans cette vie professionnelle au service de l'Etat l'essentiel de son inspiration et la matière de son œuvre littéraire.

L'intrigue de *Homâ* est construite sur le conflit de générations. Hassan-'Ali, le plus âgé, l'emporte sur son rival Manoutchehr par la noblesse de ses sentiments. Dans ce récit, le romancier privilégie l'analyse psychologique, fait relativement nouveau dans le roman persan, mais cela au détriment de l'action.

Homâ est l'histoire d'une vertueuse jeune fille de la moyenne bourgeoisie dont le tuteur, Hassan-'Ali Khân, tombe éperdument amoureux. De son côté, Homâ est amoureuse du jeune Manoutchehr. Hassan-'Ali, vu la différence d'âge, n'ose pas se déclarer dans un premier temps, mais l'apparition d'un rival l'oblige à se découvrir. Devant cet amour, Homâ décide de s'incliner. Mais Manoutchehr, avec la complicité d'un religieux peu scrupuleux sur la question morale, s'acharne contre Hassan-'Ali. Ce dernier finit prisonnier des Russes, quand des événements extraordinaires le sauvent *in extremis*. Le roman trouve ainsi une fin heureuse.

L'intrigue de *Homâ* est construite sur le conflit de générations. Hassan-'Ali, le plus âgé, l'emporte sur son rival Manoutchehr par la noblesse de ses sentiments. Dans ce récit, le romancier privilégie l'analyse psychologique, fait relativement nouveau dans le roman persan, mais cela au détriment de l'action. Cette analyse s'opère par l'insertion, dans le corps du récit, de lettres échangées entre les divers personnages; procédé qui contribue à la structuration de l'espace du roman. Le dénouement de l'intrigue, néanmoins, manque de vraisemblance. L'auteur, pour conclure, ne semble pas pouvoir éviter le coup de théâtre, ce qui affaiblit considérablement l'effet de réel.

Le motif du journal intime joue ici un rôle essentiel; non plus diégétique (dans la transmission du récit) mais intradiégétique: le journal d'Hassan-'Ali Khân découvert par Homâ et lu à plusieurs reprises, permet à celle-ci - et partant au lecteur - de plonger son regard dans la conscience de l'homme qui aime. Cet élément modifie épisodiquement la focalisation omnisciente du récit en focalisation interne. Parallèlement à certaines faiblesses de structure, le récit donne les marques d'une forte modernité dans l'affirmation d'un nouveau statut du personnage et la redéfinition du rôle du narrateur.

Hedjâzi publie son deuxième roman, *Paritchehr*, en 1929 qui est aussi consacré à l'étude du cœur féminin et s'adresse encore une fois à la bourgeoisie moyenne et supérieure de son époque. Le parcours narratif en est simple: un homme tombe amoureux, ou plutôt se laisse entraîner sur la pente de l'amour-passion par une coquette. Ils filent le parfait bonheur quand un ami d'enfance surgit. La jalousie fait le reste. Cette histoire pourrait se terminer par un drame. Mais au contraire, elle se poursuit en se diluant dans une série d'événements extraordinaires, poncifs de romans d'aventure, un «remake» d'*Amir Arsalân* mâtiné de *Hâdji Bâbâ*. Le récit, après s'être engagé d'abord sur la voie du réalisme, dévie soudain et sans explication vers le merveilleux.

Le trait distinctif du récit, quoique sans originalité particulière, est encore le motif du journal intime, ou la confession, transmis par un voyageur de rencontre au narrateur de l'histoire. C'est un récit conduit à la première personne. Mais le procédé n'est qu'un travestissement dont l'auteur ne tire pas grand parti. C'est néanmoins un trait caractéristique de ces premiers romans des années 30, à l'imitation des *Aventures de Hâdji Bâbâ* et du *Journal de voyage d'Ebrâhim Beyg,* eux-mêmes héritiers du roman-journal du romantisme européen.

Hedjâzi atteint la plénitude de son art de romancier dans *Zibâ* qu'il publie en deux volumes (1930 et 1933) réunis plus tard en un seul (1948)[15]. Ce roman social, un des meilleurs de l'époque, met en scène la corruption d'une société mi-bourgeoise moderne, mi traditionnelle, en décrivant la carrière d'un garçon de la campagne, de toute petite bourgeoisie. Promis à une carrière de mollâ, Sheikh Hossein arrive dans la capitale pour y poursuivre ses études. Il y tombe aussitôt amoureux d'une courtisane et cette passion, partagée mais orageuse, détruira la vie du jeune homme après l'avoir artificiellement favorisée en le propulsant par l'intrigue et le crime vers les plus hautes sphères du pouvoir politique. Au terme de ses aventures, Sheikh Hossein se retrouve en prison. Selon un procédé romanesque bien connu, il remet à son avocat le récit de sa vie. Une vie tumultueuse minutieusement décrite, par laquelle le romancier brosse le portrait réaliste d'une société pourrie où les voleurs côtoient les ministres, où une courtisane décide de la politique. Une société sans morale, fondée sur le

Hedjâzi atteint la plénitude de son art de romancier dans *Zibâ* qu'il publie en deux volumes (1930 et 1933) réunis plus tard en un seul (1948). Ce roman social, un des meilleurs de l'époque, met en scène la corruption d'une société mi-bourgeoise moderne, mi traditionnelle, en décrivant la carrière d'un garçon de la campagne, de toute petite bourgeoisie.

machiavélisme et l'opportunisme, et dans laquelle les valeurs et les cadres traditionnels ont volé en éclats. Comme dans Manon Lescot, le roman de l'Abbé Prévôt[16], dont Hedjâzi s'inspire manifestement pour écrire le sien, l'intrigue de Zibâ illustre le thème de l'amour fatal, de la déchéance morale du vertueux jeune homme, de son déclassement social. Cette intrigue, dans les deux cas aussi, est construite sur un journal intime, envoyé à un ami aristocrate par Des Grieux, et à son avocat par Mirzâ Hossein. Celui-ci rédige son journal en prison pour la première partie, et pour la seconde, à sa sortie de prison, quatre ans plus tard. Les dates sont un peu confuses, il est vrai. À quelle date Mirzâ Hossein est-il allé en prison? Pour quel motif? Cela reste obscur. L'avant-propos ne clarifie rien. L'auteur y indique (pure fiction?) que les événements relatés par Mirzâ Hossein se passent "pendant les années qui précèdent 1920-21", qu'une partie a été rédigée en prison, pendant l'année 1316 (on suppose l'hégire lunaire, 1898) et la seconde en 1320 (hégire: 1902). La date de 1920-21 est donc tout à fait symbolique, et même politique, puisqu'elle indique que les événements précèdent le coup d'Etat de Rezâ Khân. Elle fait donc référence à une autre société, la société qâdjâre, dans sa décadence finale. On voit bien l'idéologie qui sous-tend cette datation.

Le roman social de cette période est marqué par le développement urbain. La cité moderne et les conditions particulièrement rudes de la vie moderne dans les villes - Téhéran en particulier - est le décor en même temps que le motif central des romans de Mohammad Massoud.

Le contexte historique et politique du roman est celui de la *mashroutiyat* (la révolution constitutionnelle). La date de 1920 se justifie dans un plan général de l'auteur qui prévoyait des suites à ces mémoires (cf. Conclusion de la deuxième partie, p. 503 - éd. 1976 - et Avant-propos.). Un autre point assez obscur touche au récit lui-même, par rapport à cet emprisonnement. Il met directement en cause la valeur du temps diégétique, c'est-à-dire le rapport entre récit et histoire. Le récit est adressé par Mirzâ Hossein à son avocat. Une introduction indique cette intention sous forme de lettre (pp. 3-7) et le narrateur, Mirzâ Hossein lui-même, s'adresse à lui régulièrement au cours du récit, notamment au début de la deuxième partie intitulée «Après quatre ans». Ces marges du récit jouent un rôle essentiel pour la compréhension de son déroulement. Mais on ne saura pas combien de temps exactement s'est écoulé depuis les derniers événements rapportés dans le récit jusqu'à l'emprisonnement ni quel est le rapport chronologique entre cet événement et les autres. On touche ici à la conception même de la fiction romanesque et au degré de maturité de l'écriture du roman dans les premières années du règne de Rezâ Shâh[17].

Reprenant le motif du journal intime, le roman de Rabi' Ansâri, poursuit dans *Jenâyât-e bashar*[18] la réflexion sur la condition féminine et la santé publique. Le narrateur fait la connaissance de l'héroïne, Badrieh, agonisante, qui lui confie le manuscrit de son journal: l'histoire de deux bourgeoises kidnappées puis brutalement conduites dans une maison de Kermânshâh. Le récit décrit la vie sordide des deux femmes, la mort de l'amie de Badrieh et la fuite de celle-ci, qui aboutit mourante dans une chaumière en ruine où par hasard la découvre le narrateur. C'est un récit à la première personne, confession de la jeune femme qui prend les événements depuis

son enfance et sa jeunesse qu'elle résume à grands traits pour en arriver au drame qui a décidé de sa vie et de sa mort. Cette mort survient dans un coup de théâtre: Badrieh retrouve son fiancé perdu et les deux amants meurent dans les bras l'un de l'autre. Bien conduit, le récit n'échappe pas cependant à un certain didactisme qui entraîne le narrateur dans des développements parfois verbeux sentant la fiche documentaire (à propos de la condition des femmes ou de la santé publique).

Parmi les romanciers à succès de cette époque, on citera Saïd Nafisi (1995-1966)[19]; Hossein-Gholi Mosta'ân (1904-1982); Seyyed Fakhreddin Shâdmân (1906-1967), connu comme un grand feuilletoniste pendant toutes les années du règne de Rezâ Shâh. Le roman social de cette période est marqué par le développement urbain. La cité moderne et les conditions particulièrement rudes de la vie moderne dans les villes - Téhéran en particulier - est le décor en même temps que le motif central des romans de Mohammad Massoud (qui signe du pseudonyme M.Dehâti). Massoud est issu d'un milieu social défavorisé. Originaire de Qom, il fait carrière d'instituteur dans la capitale, puis, après le succès de son premier roman, *Tafrihât-e shab*, qui paraît en feuilleton dans le journal *Shafaq-e sorkh*, il part en Belgique, muni d'une bourse pour étudier le journalisme. Dans ses trois romans qui paraissent en série: *Tafrihât-e shab* (1932), *Dar talâsh-e ma'ash* (1933) et *Ashrâf-e makhloughât* (1934)[20], il décrit les diverses classes sociales urbaines, en particulier le milieu des fonctionnaires.[21] ■

---

1. Machalski, F., «Shams-o Toghrâ, roman historique de Mohammad Bâqir Xosrovi», in *Charisteria Orientalia*, Prague, pp. 149-163.
2. Kamshad, H., *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge University Press, 1966.
3. Browne, E.G., *A literary history of Persia*, Cambridge University Press, 1930, vol. 4.
4. Aryanpour, Y., *Az Sabâ tâ Nimâ*, Tehrân, Djibi, 5° éd., 1971, 2 vol.
5. Âdamiyat, F, *Andisheh-hâ-ye Aghâ Khân Kermâni*, Tehrân, Payâm, 1978.
6. Browne, E.G., *The Persian Revolution, 1905-9*, Cambridge University Press, 1910.
7. Mouvement religieux fondé par Mazdak, inspiré du manichéisme et prônant l'égalité des individus. Ce «socialisme» avant la lettre, se développa sous le roi sassanide Kâvaz (488); il fut d'abord favorisé par celui-ci avant d'être persécuté. Le mazdakisme se maintint longtemps de façon secrète en Iran et resurgit plusieurs fois dans l'histoire.
8. Cf. supra, ch. 1.
9. Pour des listes détaillées et des analyses de ces romans historiques, on pourra se référer à Âryanpour, Y., *Az Sabâ tâ Nimâ,* Tehrân, Djibi, 1971, 2 vol.), Sepânlou, Mohammad-'Ali, *Nevisandegân-e pishrow-e Irân*, Tehrân, Zamân, 1983. Voir aussi "Ketâb-e jom'eh", no. 13, 14, 15, *E'telâ-ye românnevisi dar Irân*. (Essor du roman en Iran).
10. Âryanpour, Y., *Az Sabâ tâ Nimâ*, tome 2, p. 258.
11. Mir-Abedini H., *Seyr-e tahavvol-e adabiyât-e dâstâni va nemâyeshi*, Tehrân, Farhangestân-e zabân va adab-e fârsi, 2008, p. 207.
12. Mir-Abedini H., *Seyr-e tahavvol…*, p. 207.
13. Parmi ses ouvrages, voir, *Homâ*, 1927, 6° éd. 1964; *Paritchehr*, 1928, dernière édition 1976, *Zibâ*, 1932, der.éd. 1976. Rabi'Ansâri *Jenâyat-e bashar*, 1929-1930, 1397,1940
14. «Education de la pensée»; équivalent de bureau des affaires culturelles et de la propagande. C'est pendant sa période estudiantine (1925) qu'il forme le dessein de devenir écrivain et rédige son premier roman: *Homâ* (publié à Téhéran en 1928).
15. Ces trois premiers romans, comme la quasi-totalité de l'œuvre de Hedjâzi, ont été réédités par Ebn-e Sinâ, Tehrân, 1964 pour le premier et 1976 pour les suivants.
16. Ce roman français a été traduit en persan peu avant la Révolution constitutionnelle de 1906.
17. Voir aussi: Mohammad Hedjâzi, *Sereshk* (roman,1953); *Parvâneh* (roman, 1953). Hedjâzi est aussi célèbre pour son théâtre; parmi ses nombreuses pièces, on retiendra la plus célèbre, jouée à Téhéran en 1949: *Mahmoud Aghâ râ vakil konid* (Faites Mahmoud Agha député).
18. Rabi' Ansâri, *Djenâyât-e bashar yâ âdamforoushân-e gharn-e bistom* (Les crimes de l'humanité ou les esclavagistes du XX° siècle), 1929 .
19. Saïd Nafisi, *Farangis*, roman, 1932.
20. Les trois romans de Mas'oud ont été réédités par Javîdân, Tehrân, 1978. Voir l'analyse de Mir-Abedini, *Seyr-e tahavvol…*, p. 233-236; voir aussi Kubickova, in Rypka, 2° vol.; voir aussi Aryanpour, *Az Sabâ tâ Nimâ*.
21. On peut citer aussi: Djahângir Jalili 1909-1939); Mohammad Ghâzi (1913-1997); Ahmad-'Ali Khodâdâdeh Teymouri.

Le discours politique dans la littérature iranienne du XXe siècle

Djamileh Zia

La littérature iranienne contemporaine est porteuse d'un discours politique. Elle peut de ce fait nous renseigner sur les aspects culturels des révolutions de 1906 et 1979 qui sont deux évènements politiques majeurs de l'histoire contemporaine de l'Iran. Dans son livre intitulé *Goftemân-e adabiât-e siâssi-ye Irân dar âstâneh-ye do enghelâb*[1], 'Ali-Akbar Amini analyse la littérature iranienne au cours des années précédant ces deux révolutions. Pour Amini, la littérature iranienne contemporaine est essentiellement contestataire.

La contestation commence par la critique des poètes qui font l'éloge du roi Nâssereddin Shâh Qâdjâr. La littérature iranienne de la fin du XIXe et du début du XXe siècle est influencée par les profonds changements politiques et sociaux qui apparaissent en Iran, ces changements étant liés aux pertes des territoires iraniens dans les guerres avec la Russie, aux problèmes économiques, et surtout à l'introduction du mode de vie moderne (occidental) dans la société iranienne. Ces mêmes facteurs ont également des échos dans la littérature d'autres pays musulmans, et la littérature de ces pays (la Turquie et l'Egypte en particulier) influence à son tour celle de l'Iran.

Au cours des années qui précèdent la Révolution de 1906, le discours prédominant dans la littérature iranienne est celui de la modernité. Le but des écrivains de cette époque est d'aider les citoyens à comprendre la situation sociopolitique en Iran et de les convaincre de la nécessité des réformes à entreprendre. Les écrivains utilisent donc des mots simples que tout le monde pourrait comprendre, pour que le message qu'ils veulent faire passer puisse être diffusé dans tous les groupes sociaux. Cela entraine un changement important: la langue littéraire se simplifie puisque les lecteurs présumés ne sont plus le roi ni les gens de la cour mais le peuple. Ainsi, la littérature de la fin du XIXe et du début du XXe siècle s'oppose à la littérature de la période qui la précède tant dans sa forme que dans son contenu: les thèmes qui y sont abordés sont sociaux, des mots tels que «égalité», «ouvrier», «employeur» sont de plus en plus employés, ainsi que des mots nouveaux tels que «despote», «parlement», «démocratie», «critique», récemment introduits dans la langue et qui ne sont pas compris par tous les lecteurs iraniens.

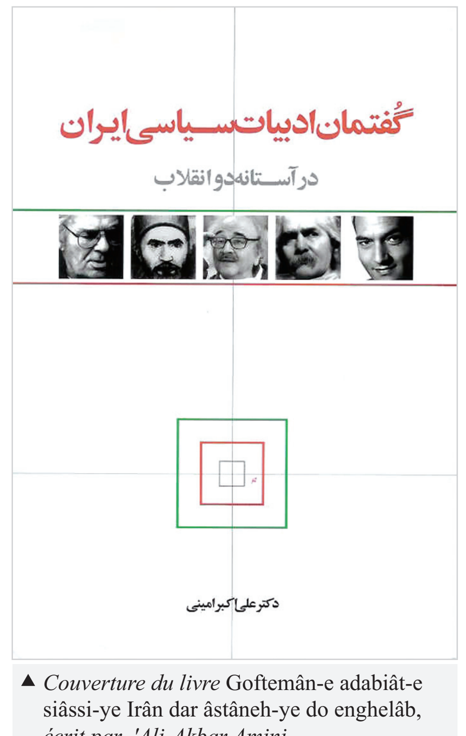
Durant la deuxième moitié du XXe siècle, la littérature du monde entier a un discours essentiellement politique car elle est influencée par les grandes crises que l'humanité a traversées au XXe siècle. En Iran aussi, au cours de cette période, la littérature reflète les contestations des Iraniens et leurs rêves d'une vie et d'une société meilleure. Pour A. Amini, le discours politique contenu dans la littérature iranienne de la deuxième moitié du XXe siècle a été inspiré essentiellement par ce qu'il nomme «le réalisme socialiste» qui correspond à l'idéologie de l'Union Soviétique de l'époque stalinienne. Amini évoque le Congrès des Ecrivains de l'Iran, organisé

en juin 1946 par le Parti Toudeh (parti communiste iranien) dans les locaux de l'Association des relations culturelles irano-soviétiques. Le manifeste rédigé à la fin du congrès fixe un cadre pour «la littérature nouvelle de l'Iran»: les écrivains iraniens sont invités à poursuivre la tradition littéraire persane dans laquelle, comme dans le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, l'écrivain (ou le poète) défend ce qui est juste et s'oppose à l'injustice; les écrivains progressistes sont donc invités à prôner la liberté, la justice, la connaissance, et à créer de nouveaux styles et de nouvelles formes littéraires adaptés à la vie moderne. Amini note qu'après le congrès, les métaphores et les symboles utilisés dans la littérature iranienne prennent un aspect de plus en plus idéologique, l'idée d'un «paradis terrestre» où ces problèmes n'existent pas (ce paradis étant l'URSS) faisant partie du message transmis. Amini précise d'ailleurs que la plupart des écrivains iraniens du XXe siècle se situent politiquement à gauche. Ils sont influencés par l'œuvre de Maxime Gorki et de Bertolt Brecht dans les années 1950 et 1960. Des écrivains tels que Samad Behrangui, Mahmoud Dowlatâbâdi, Gholâm-Hossein Sâedi suivent la ligne directrice du congrès en créant des œuvres dans lesquelles les personnages principaux sont des pauvres opprimés par les riches, des déshérités habitant dans les bidons-villes et les villages misérables, etc.

Après la mort de Staline, le discours politique de gauche se modifie peu à peu dans les pays du tiers monde y compris en Iran, mais pour A. Amini, la majorité des intellectuels iraniens (y compris les écrivains) reste fidèle au réalisme socialiste soviétique. Amini note que dans les années 1970, les intellectuels iraniens n'ont pas encore pris connaissance de l'œuvre d'écrivains russes tels que Boris Pasternak et Alexandre Soljenitsyne. Milan Kundera non plus n'est pas connu des milieux universitaires et intellectuels iraniens avant la révolution de 1979.

> Au cours des années qui précèdent la Révolution de 1906, le discours prédominant dans la littérature iranienne est celui de la modernité. Le but des écrivains de cette époque est d'aider les citoyens à comprendre la situation sociopolitique en Iran et de les convaincre de la nécessité des réformes à entreprendre.

Pour A. Amini, au début des années 1970, le discours politique des mouvements qui apparaissent en Amérique latine et en Afrique (avec en particulier les écrits de Franz Fanon) a un vif écho en Iran; la littérature iranienne



▲ *Couverture du livre* Goftemân-e adabiât-e siâssi-ye Irân dar âstâneh-ye do enghelâb, *écrit par 'Ali-Akbar Amini*

des années qui précèdent la Révolution de 1979 s'inspire de la littérature contestataire des autres pays du tiers monde, du Chili à Cuba en passant par l'Algérie. A cette époque, en plus des thèmes de résistance, de justice, d'égalité, de nouveaux thèmes concernant l'identité et le retour aux origines culturelles de chaque pays apparaissent dans la littérature des pays du tiers monde, thèmes qui soulignent les différences entre le Nord et le Sud et tentent d'instaurer des frontières entre «les gens d'ici» et «les gens de là-bas». En Iran, ces nouveaux thèmes apparaissent sous la forme de la critique de l'Occident; Jalâl Al-Ahmad est le chef de fil des écrivains de ce courant. Pour A. Amini, les sentiments hostiles des Iraniens à l'égard de l'Occident sont dus en grande partie au coup d'Etat organisé par les Etats-Unis (avec l'accord de l'Angleterre) contre le gouvernement de Mohammad Mossadegh en 1953 et la dictature instaurée après ce coup d'Etat. Amini rappelle qu'un autre genre assez répandu dans la littérature iranienne des années 1960 et 1970, le nihilisme, bien qu'influencé par une certaine tradition littéraire russe, est également le reflet du désespoir des écrivains iraniens dans la période qui a suivi le coup d'Etat de 1953.

Les romans de Kafka, surtout ceux dans lesquels il décrit le rôle destructeur des pouvoirs totalitaires dans la vie quotidienne des gens, ont une grande influence sur les écrivains iraniens dans les années 1970.

Par ailleurs, Amini note que des écrivains tels que Franz Kafka, Arthur Koestler, T.S. Elliot, George Orwell, André Malraux, Albert Camus, Sartre, Aldous Huxley sont lus en Iran au cours des années 1970 et ont une influence sur les écrivains iraniens. Les romans de Kafka, surtout ceux dans lesquels il décrit le rôle destructeur des pouvoirs totalitaires dans la vie quotidienne des gens, ont une grande influence sur les écrivains iraniens dans les années 1970. La critique de la révolution bolchévique par Arthur Koestler a également des effets sur un certain nombre d'intellectuels iraniens; cependant, selon A. Amini, la plupart des intellectuels et des écrivains iraniens de gauche adhèrent à l'idéologie de l'Union Soviétique jusqu'à la révolution de 1979.

Dans le dernier chapitre de son livre, Amini compare le discours politique dans la littérature iranienne au cours des années qui précèdent les révolutions de 1906 et 1979. Parmi leur point commun, Amini évoque le fait que dans ces deux périodes, la littérature sort de sa tour d'ivoire: elle n'est plus réservée aux lecteurs des classes aisées, elle s'adresse à toux ceux qui peuvent lire, écrire et entendre. Sur le plan des thèmes abordés, il existe également des similarités entre ces deux périodes: la littérature évoque le désir et le droit des iraniens d'avoir une vie meilleure, conteste le pouvoir politique et les injustices. Par contre, Amini trouve que la littérature des années qui précèdent la révolution de 1979 est plus difficile à comprendre pour le lecteur: elle est équivoque et ambigüe du fait de la censure importante qui règne au cours de cette période. De plus, elle sonne faux et semble inauthentique parfois, parce qu'elle n'a pas pu se libérer du poids de l'idéologie de l'Union Soviétique. ■

1. Amini, 'Ali-Akbar, *Goftemân-e adabiât-e siâssi-ye Irân dar âstâneh-ye do enghelâb* (Le discours de la littérature politique de l'Iran avant deux révolutions), Ed. Ettela'ât, Téhéran, 1390 (2011).

Mahmoud Dowlatâbâdi, le gardien séculaire à la recherche du réel social

Ebrâhim Salimikouchi
Université d'Ispahan

«*La vie, à son sommet, se transforme en art. A savoir, vivre dans l'art s'incarnera dans l'amour*».
Mahmoud Dowlatâbâdi[1]

Comme son roman, *Djâ-ye khâli-e Soloutch* (La place vide de Soloutch), il est un vent un peu brutal au milieu de notre littérature, au milieu de nous. Pourtant, on le lit, le relit et on fait allégeance de lucidité à cet homme qui écrit en noble persan et pour son style qui n'est égalé que par quelques élus de la beauté de cette langue. L'homme qui, durant la trêve des saisons, a produit l'art issu de la douleur et retournant à la douleur.

Dowlatâbâdi donne l'impression de nous toiser du haut de ses mots. Habitant des hautes solitudes[1], des infinis déserts, sa palette de couleurs est presque vide. En le lisant, son écriture descend en nous. Elle porte en elle son obscurité et sa flamme. Lire Dowlatâbâdi est le plus souvent une aventure d'échanges, de partages, de confrontations, de découvertes ou de redécouvertes.

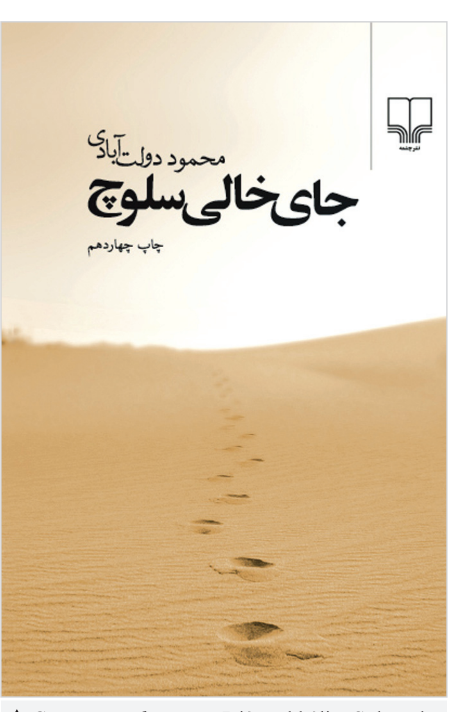
Mahmoud Dowlatâbâdi est né en 1940 dans une famille modeste à Dowlatâbâd de Sabzevâr (l'ancienne Beyhagh), près de Mashhad, village situé à quelques kilomètres au sud de Sabzevâr, dans la province du Khorâssân au nord-est de l'Iran. Il vécut jusqu'à l'âge de sept ans dans son village natal où il apprit l'alphabet et commença à lire les contes et récits populaires comme *Tchehel touti* (Les quarante perroquets), *Hossein Kord-e Shabestari* (Hossein le Kurde de Shabestar), *Gharshâsb nâmeh* (Le livre de Garshâsb) et, surtout, *Amir Arsalân Nâmdâr* (L'illustre Amir Arsalân) qu'il lit et relit. Autant de contes qui éveillent définitivement son imagination et inspirent ses premières tentatives d'écriture.

Bien évidemment, cet attachement au monde des contes, récits et autres modes narratifs tels que le *naqqâli*, le *shamâ'el gardâni*, les arts musicaux de sa région natale, les narrations élogieuses et panégyriques, les historiettes des derviches ambulants, et surtout l'écoute du *ta'zieh* et du *Shâhnâmeh* (Livre des Rois) de Ferdowsi ont constitué autant de motivations ayant incité Dowlatâbâdi à se tourner plus tard vers le récit et les genres narratifs. Ces formes narratives ont été en effet pour lui des sources d'inspiration et lui ont procuré les matériaux indispensables à son écriture romanesque, ainsi que des événements qui restent parmi ses sources d'inspiration de prédilection: la décade de l'Ashourâ (dix jours au cours desquels est célébré chaque année le martyre de l'Imam Hossein), ou encore les mariages hivernaux du village.

Dans la famille tumultueuse de Dowlatâbâdi coexistent deux groupes d'enfants issus d'un père unique mais de deux mères différentes. Cela est aussi l'un des éléments qui lui permirent d'éveiller son imagination et lui fournirent les sujets de son écriture. Le père pense à envoyer Mahmoud en ville pour qu'il poursuive des études religieuses. Cela ne se fait pas pour diverses raisons et il demeure jusqu'à l'âge de 12-13 ans au village avant de quitter sa famille pour chercher du travail ailleurs. Il travaille la terre comme

ouvrier saisonnier, pratique l'agriculture et l'élevage, travaille comme garçon de courses chez un cordonnier, assiste ses frères dans un atelier de chaussures, travaille comme ouvrier dans un atelier de vélos et dans une cotonnerie, avant de s'occuper de coiffure. Ce métier de coiffeur lui permettra pendant longtemps et durant certaines périodes difficiles de gagner sa vie. Enfin, il monte à Téhéran où il trouve un travail dans une petite imprimerie, puis devient coiffeur aux abattoirs de la ville. Après quelques temps, il retourne chez lui puis se rend à Mashhad. Il revient enfin à Téhéran pour devenir déclamateur puis souffleur au théâtre et contrôleur au cinéma. Il entre au grand quotidien du soir *Keyhân* où il est chargé de trouver des annonces publicitaires. Pour quitter ce travail difficile et décevant, il rejoint la section commerciale du journal en province. Il en est renvoyé et devient magasinier: il est alors chargé de répertorier la marchandise d'une entreprise. Il abandonne aussi ce travail de magasinier pour devenir opérateur téléphonique dans une salle de théâtre. En 1969, il est agent temporaire du Centre de développement culturel.

Cet attachement au monde des contes, récits et autres modes narratifs tels que le *naqqâli*, le *shamâ'el gardâni*, les arts musicaux de sa région natale, les narrations élogieuses et panégyriques, les historiettes des derviches ambulants, et surtout l'écoute du *ta'zieh* et du *Shâhnâmeh* (Livre des Rois) de Ferdowsi ont constitué autant de motivations ayant incité Dowlatâbâdi à se tourner plus tard vers le récit et les genres narratifs.



▲ *Couverture du roman* Djâ-ye khâli-e Soloutch *(La place vide de Soloutch)*

Vers 1959-60, arrivé à Téhéran, il s'inscrit au cours du théâtre Anâhitâ. Mais les cours étaient commencés et la date d'inscription dépassée. Il est donc contraint de se rendre au théâtre Pârs dans le quartier Lâlezâr de Téhéran pour devenir présentateur de programmes. Sa pièce de théâtre *L'Obstacle*, dont le récit et même les personnages apparaissent dans le film *Gavaznhâ* (Les cerfs) de Massoud Kimiâï est le produit de cette expérience.

Enfin il réussit à s'inscrire aux cours du théâtre Anâhitâ. Là, il révèle de telles capacités qu'il devient premier élève du cours d'acteur. C'est le début d'une expérience riche et profonde qui se prolonge sur plusieurs années. Il jouera différents rôles dans des pièces de théâtre et apparaîtra même une fois à l'écran dans *Gâv* (La vache) de Dârioush Mehrjouyi. Il monte sur la scène de théâtre à Téhéran et joue différents rôles

dans des pièces étrangères ou iraniennes comme *Les nuits blanches* de Dostoïevski[2], *Le pari pour la mort* de Váh Kacha, *Les matraqueurs de Varazil* de Gholâm Hossein Sâdi, *Le conte du talisman, de la soierie et du pêcheur* de 'Ali Hâtami, etc. En 1975, il est arrêté pour avoir joué dans *Les profondeurs sociales* de Maxime Gorki et emprisonné pendant trois ans.

Cette vie et ces emplois divers et successifs influencent son enthousiasme grandissant pour la littérature. En réalité, il croit que c'est à travers l'expérience que l'homme prend conscience de ses potentialités, ses faiblesses et ses capacités et c'est également ainsi qu'il peut maîtriser les relations humaines et sociales: «*Tant qu'on n'a pas dormi au coin d'une rue, il est impossible de saisir l'aveuglement de l'environnement social à l'encontre de ses propres enfants; tant qu'on n'a pas été dans l'obligation de passer une nuit sur le toit d'une bergerie par manque de foyer, il est impossible de concevoir le prix de la sécurité en société et son exigence pour tous les membres de la société, tant qu'on n'a pas vécu dans une maisonnée de trente mètres carrés encombrée d'individus et dans l'impossibilité de dormir à cause de l'odeur nauséabonde du ventre de la blanchisseuse malade, on est incapable de croire que l'être humain doit d'abord disposer du minimum de subsistance et de dignité et ce n'est qu'après... qu'il peut affronter les êtres les plus détestables qui soient, autrement dit, les oisifs, les parasites et les paresseux qui constituent l'essentiel des forces sombres de la société.*»[3]

L'entrée en matière littéraire de Dowlatâbâdi eut lieu dans le village même de Dowlatâbâd et à la faveur d'écrivains comme Sâdegh Hedâyat, Sâdegh Choubak et Bozorg 'Alavi. Pendant les années 1958-59, il commence à lire des romans policiers. Après avoir vu des films étrangers comme *Le Vol des cigognes* et *La Destinée d'un homme* et lu quelques nouvelles de Tchekhov, il découvre qu'il existe des écrivains qui ont raconté et continuent de raconter la réalité sociale. Dans *Rad* (La trace), il dit à ce propos: «*A mon sens, il n'y a pas d'art asocial. Tout ce qui est de l'art, est du social. Pourtant, c'est l'artiste qui est pour ou contre une classe sociale*.»[4]

Cette vie et ces emplois divers et successifs influencent son enthousiasme grandissant pour la littérature. En réalité, il croit que c'est à travers l'expérience que l'homme prend conscience de ses potentialités, ses faiblesses et ses capacités et c'est également ainsi qu'il peut maîtriser les relations humaines et sociales.

En cherchant les œuvres où il n'existe aucune distance entre l'homme et son environnement, il prend enfin la plume et noircit des pages: «*Il faut douter de l'existence de "l'art pour l'art". Il ne peut pas exister. Ce qui est appelé sous cette étiquette est, en vérité, "l'art au service des privilégiés". Car chaque phénomène qui s'intègre aux rapports sociaux, se trouvera à la disposition d'un groupe social ou d'une classe*.»[5]

Bien évidemment, il mettra le feu à tout ce qu'il avait écrit avant, comme *Le bout de la nuit* qui a été publié en 1962 dans la revue *Anâhitâ*. Dès lors, parmi d'autres travaux de Dowlatâbâdi, on pourrait citer *Hejrat-e Soleymân* (La migration de Soleyman), *Lâyeh-hâ-ye biâbâni* (Les couches désertiques), *Bâ*

Shebiro (Avec Shebiro), *Gâvârebân*, *Aghil Aghil*, *Ahou-ye bakht-e man* (La gazelle de mon destin), *Ghazel*, *Kalidar* (son œuvre monumentale en 10 volumes), *Osseneh Baba* (adapté au cinéma sous le titre *La Terre*), *Rouzgâr-e separi shodeh-ye mardom-e sâlkhord-e* (Le temps passé du peuple séculaire), *Didâr-e Baloutch* (La rencontre du Baloutche), *Solouk*… Ses ouvrages romanesques de 1964 à 1979 ont été imprimés dans un recueil en en trois volumes intitulé *Goft o gozâr-e Sepanj* (Le bilan de Sepanj). Il est également l'auteur d'ouvrages non-romanesques comme les pièces *Tangnâ* (La contrainte), les recueils des articles (*La Trace* ou *Le É de l'Écriture*) ou bien ses interviews *Mâ niz mardomi hastim* (Nous aussi, nous sommes un peuple) qui constituent, en quelque sorte, la sphère théorique de ses préoccupations d'écrivain intellectuel et activiste.

Il focalise son regard sur les conditions quotidiennes de la société décrite, qu'il recrée d'une manière plutôt véridique. Se définissant comme un «romancier du réel», il s'est retrouvé interprète des amertumes, des fatigues, des souffrances et du malaise.



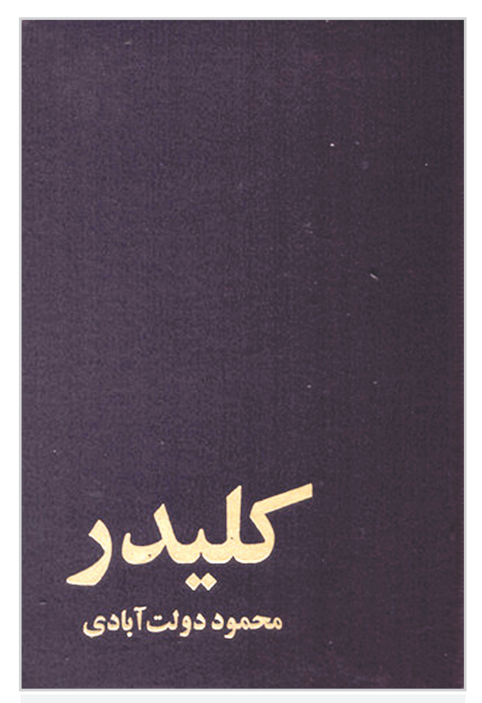
▲ *Couverture du livre* Hejrat-e Soleymân *(La migration de Soleyman)*

Appartenant à la génération d'écrivains des années soixante, il élabore une littérature portée par l'histoire synchronique de son pays, pour enregistrer la situation réelle. C'est pourquoi il focalise son regard sur les conditions quotidiennes de la société décrite, qu'il recrée d'une manière plutôt véridique. Se définissant comme un «romancier du réel», il s'est retrouvé interprète des amertumes, des fatigues, des souffrances et du malaise: «*Mon art favori est celui qui, en préservant toute son indépendance, est en rapport profond et permanent avec toutes les dimensions de la vie. Il profite de tous les côtés de la vie et les représente ensuite de la façon la plus appropriée. Je souhaite un tel art et j'y ai trouvé une essence sacrée. Eloigné du mensonge, de la flatterie et de l'hypocrisie, il est patient et profond. C'est à partir de l'Histoire de son peuple qu'il prépare son bagage, la forge et l'offre enfin à son peuple. Un tel art garde une relation éternelle avec l'essence de la vie et de la société.*»[6]

«*Considéré comme un disciple de l'école de Gorki et peut-être le plus authentique de cet école*»[7], Mahmoud Dowlatâbâdi est le reflet d'une époque qu'il a pu décrire. Il fait ainsi partie de cette génération d'écrivains du désenchantement, de la désillusion et de la déception qui, en apercevant une réalité complètement différente, n'a plus cru aux

promesses et aux lendemains chantants qu'on leur promettait. Leurs soucis de dévoiler la corruption et la dégradation de la vie sociale et morale de leur époque leur ont fait souligner l'importance de l'écrivain-intellectuel, de son statut et de sa responsabilité dans une société où l'écrivain vit l'amoindrissement de ses valeurs. Dowlatâbâdi a cherché une expression authentique, appelée à fonctionner comme une mise en cause du système en place pour illustrer la réalité du vécu social qu'il voyait. C'est ainsi que cette perception a conditionné toute la trame de sa production romanesque. Il souligne à ce propos dans *La trace* que: «*La littérature devrait être dénonciatrice du mensonge. Mais elle ne dénonce pas un mensonge par un mensonge. De nos jours - et à peu près de tous les temps -, c'est la vérité qui se trouve en bataille contre le mensonge et non pas le mensonge contre le mensonge.*»[8]

D'ailleurs, son discours articulé autour des questions essentielles comme l'Histoire et la culture, son courage dans la défense de ses convictions et dans le fait d'oser écrire sur les drames de son époque, l'a érigé en l'un des écrivains romanesques iraniens les plus accomplis de sa génération. Il s'est effectivement distingué par le fait d'être un écrivain enraciné qui, au cœur de son pays, au milieu de son peuple, était attentif à ce qui se passait dans les infrastructures de la société. De ce fait, il a été également estimé pour l'ensemble de sa réflexion sur la société iranienne qui englobe une signification sociale importante dans ses œuvres théoriques comme *La Trace*, *Le E de l'écriture*, ou encore *Nous aussi, nous sommes un peuple*.



▲ *Couverture de l'ouvrage* Kalidar

L'œuvre dowlatâbâdienne jouit aujourd'hui aussi d'une grande consécration, comme en témoigne sa progression sur le plan éditorial, ainsi que le nombre des travaux universitaires qui lui sont consacrés. ■

---

1. Dowlatâbâdi, Mahmoud, *Noun-e Neveshtan* (Le É de l'Écriture), Éditions Tcheshmeh, Téhéran, 2010, p. 35.
2. En faisant allusion au roman de Tahar Ben Jelloun, *La Plus Haute des Solitudes*, Paris, Seuil, 1977.
3. Cette pièce était en effet une adaptation de Dostoïevski, Fiodor, *Les Nuits Blanches*, Paris, Babel, 1992.
4. Rouhbakhshân, 'Abdolhamid, «Mahmoud Dowlatâbâdi» in *Adineh*, n°25, 2003.
5. Dowlatâbâdi, Mahmoud, *Rad* (La trace), *op. cit.*, p. 192.
6. *Ibid.,* p. 193.
7. Dowlatâbâdi, Mahmoud, *Rad* (La trace), *cit.*, p. 304.
8. Sepânlou, Mohammad 'Ali, *Nevisandegân-e pishro-e Irân* (Les écrivains avant-gardes de l'Iran), Téhéran, Negâh, 2003, p. 124.
9. Dowlatâbâdi, Mahmoud, *Rad* (La Trace), *op. cit.*, p. 26.

Ahmad Mahmoud
1931-2002

Abbâs Farhâdnejâd
Université de Téhéran

Ahmad Mahmoud, de son vrai nom Ahmad É'ta, est né en 1936 à Ahvâz, capitale de la région du Khouzestân au sud de l'Iran. Ayant perdu ses parents durant son enfance, le petit Ahmad grandit sous la protection de son frère pour qui il gardera un attachement profond et dont le prénom Mahmoud lui servira de pseudonyme. Après avoir fini ses études secondaires, il entre à l'école militaire de Téhéran, mais ayant des inclinations pour le parti Toudeh, parti communiste iranien, il est arrêté et emprisonné après le coup d'État de 1953. Cette détention sera suivie d'un exil dans des villes du sud. Ces aventures politiques marqueront à jamais l'œuvre de l'écrivain. Il s'éteint le 22 septembre 2002, après une vie de lutte contre l'asthme dont il souffrait, legs de ses emprisonnements.

Pour Ahmad Mahmoud, écrire, c'est vivre dans les mots, c'est choisir parmi les mots la meilleure combinaison possible. "*Il s'agit de choisir vos termes. Si vous avez un riche vocabulaire à votre disposition, vous avez une grande possibilité de choix. Un mot bien choisi vous dispensera alors d'écrire une ligne de description*."[1] Et il en a toujours été conscient. "*Dès mes premières lectures, je notais dans mon cahier tous les mots et toutes les expressions qui me paraissaient intéressants. Ces notes, je les ai encore, et j'en fais de temps en temps une révision. Mes mots ne sont pas tous présents dans mon esprit, mais il me semble qu'ils prennent aisément leur place dans mon texte chaque fois que je me mets à écrire*."[2] Ecrire n'est pas ainsi tributaire de l'inspiration; c'est aussi le fruit d'un travail dur et discipliné. "*Si on se met chaque jour et régulièrement au travail, on crée l'ambiance nécessaire pour écrire… La muse, on ne doit pas l'attendre, il faut la poursuivre, l'attraper*."[3]

Appliqué à son travail d'organisation, l'écrivain a su durant sa carrière, faire converger les éléments dispersés de son expérience individuelle pour créer des formes universelles artistiques solidement agencées. Si ses premières nouvelles et même son premier roman *Hamsâyeh-hâ* (Les Voisins) ont été écrits de manière instinctive, au fur et à mesure de sa carrière, il prend clairement conscience du sérieux de sa tâche et son écriture se forge dans des structures de plus en plus méditées. "*J'ai écrit* Les Voisins *de manière instinctive, mais* Parallèle zéro degré*, je l'ai écrit en réfléchissant et par technique*."[4]

Mahmoud finit la rédaction des *Voisins* en 1966. Le texte a été publié en partie dans des revues littéraires à Téhéran avant d'être publié en entier par les éditions Amir Kabir en 1974.

Le roman est un regard sur la vie de la classe laborieuse dans la ville d'Ahvâz. Le personnage principal se prénomme Khâled. L'histoire se déroule à l'époque de la nationalisation de l'industrie pétrolière iranienne, mouvement dirigé par Mohammad Mossadegh, et met en évidence les activités du parti Toudeh qui s'ingéniait à mobiliser dans ce mouvement les citoyens de basse classe. Les tendances politiques de Mahmoud sont clairement visibles dans ce roman dont la fin coïncide avec le coup d'État de 1953 et le renversement du gouvernement de Mossadegh.

Madâr sefr darajeh (Parallèle zéro degré) a été publié en 1993. C'est son avant dernier roman écrit,

comme le dit Mahmoud, par une technique bien recherchée. Le roman narre les événements en cours à Ahvâz pendant la révolution islamique de 1979. Les protagonistes représentent toutes les tendances actives dans les conjonctures politiques du pays. Nâmdâr et Manijeh les guérilléros, Mobârak partisan du parti Toudeh, Seyfpour partisan de Mossadegh, Aghâ Bozorg religieux, ne sont que quelques uns parmi les 150 personnages dont 20 sont selon l'auteur parfaitement formés pour présenter leurs aspirations idéologiques.

Mais l'intérêt de ce que Mahmoud désigne par la réflexion et la technique réside ailleurs.

A propos de ce roman, il dit: "*Ce bouquin m'a pris trois ans de travail, de sept ou huit heures par jour. Dans ce roman vous ne voyez pas du tout l'écrivain. Aucune intervention pour parler de ce qui se passe au fond des personnages. Même les descriptions sont rares. Tout est dialogue et mouvement. Ce ne sont que les dialogues et les mouvements des protagonistes qui font avancer le récit.*"[5] Selon lui, le roman est un récit du mouvement et non une description photographique."*Nous voyons un mouvement et nous le racontons au lecteur*."[6] Cette définition personnalisée de la notion de narrativité trouve sa pertinence dans la remarque que le romancier fait sur les incipits de deux romans bien connus des lecteurs iraniens, *Bouf-e kour* (La Chouette aveugle) de Hedâyat et *La Métamorphose* de Kafka: "*Là, Hedâyat nous passe directement l'information; ici Kafka nous informe par le biais du récit d'un mouvement. C'est ça la narration*."[7] Et si Mahmoud a une prédilection pour le second, c'est justement pour valoriser cette notion de mouvement qui, prenant un aspect esthétique, sert de ligne de démarcation entre un récit littéraire et un rapport journalistique. Mahmoud est un écrivain réaliste et son attitude face à la réalité relève plutôt de l'exigence esthétique. Le sacre du réalisme se définit dans son esthétique romanesque par la mise en valeur du réalisable et non du réalisé. La tâche de l'écrivain sera donc de calculer le maximum d'éventualités que chaque réalité pourrait présenter et de trier parmi ces virtualités pour en garder celles qui vont bien dans le sens de sa création qui n'est que son monde possible. Cette visée esthétique est bien illustrée par l'une des nouvelles de Mahmoud, *Ghesseh-ye âshenâ* (L'histoire familière), où l'auteur engendre une infinité de possibilités par un jeu d'anagrammes à partir du nom de son personnage.[8]

Dans l'œuvre de Mahmoud, la politique a une présence constante. C'est peut-être le destin commun des intellectuels du tiers monde d'avoir toujours un pied dans la politique. "*La politique nous est imposée*, dit-il; *ici, même l'inspiration est politique*."[9]



> *Madâr sefr darajeh* (Parallèle zéro degré) a été publié en 1993. C'est son avant dernier roman écrit, comme le dit Mahmoud, par une technique bien recherchée. Le roman narre les événements en cours à Ahvâz pendant la révolution islamique de 1979. Les protagonistes représentent toutes les tendances actives dans les conjonctures politiques du pays.

Ainsi les expériences personnelles de Mahmoud, ses activités politiques, son emprisonnement et son exil, jouent-ils un rôle indéniable dans la constitution des éléments romanesques de son œuvre.

Considéré comme la suite des *Voisins*, le deuxième roman de Mahmoud, *Dâstân-e yek shahr* (L'histoire d'une ville), écrit en 1986, s'insère dans la même perspective.

L'histoire commence après le coup d'État de 1953, c'est-à-dire au moment où l'ouvrage *Les Voisins* est fini et raconte les évènements qui ont lieu pendant le coup d'État ainsi que ceux qui aboutissent à la fusillade des officiers partisans du parti Toudeh. Le récit se fait par le personnage du premier roman, Khâled, qui a été emprisonné à la fin des *Voisins,* et qui passe maintenant son exil dans une ville au sud de l'Iran. L'histoire des *Voisins* continue donc par ce roman dans l'ambiance de l'exil.

Le sacre du réalisme se définit dans son esthétique romanesque par la mise en valeur du réalisable et non du réalisé. La tâche de l'écrivain sera donc de calculer le maximum d'éventualités que chaque réalité pourrait présenter et de trier parmi ces virtualités pour en garder celles qui vont bien dans le sens de sa création qui n'est que son monde possible.

Emporté par l'évidence de la réalité écrasante, Mahmoud adopte sincèrement une position de sympathie pour les officiers fusillés qui sont selon lui des héros martyrisés de leur peuple. Cependant, il a ce génie de ne voir cette réalité que comme l'une parmi d'autres réalisées à une époque historiquement datée. Ce sont certes des évènements vécus par l'auteur, mais les réalités politiques en tant qu'évènements datés deviennent vite des matières brutes à la disposition de l'auteur pour qui toute réalité aspirant à prendre place dans l'univers imaginaire de l'artiste doit passer par son filtre esthétique. L'auteur soumet ainsi les réalités au crible de son exigence esthétique pour choisir celles qui pourraient lui servir d'éléments romanesques. Dans l'histoire d'une ville, bien que des éléments historiques comme le coup d'État, la fusillade des officiers ou l'exil de l'auteur constituent le trait dominant du récit, la politique n'est qu'un fond sur lequel les personnages retrouvent l'occasion de mûrir tout en mettant à l'épreuve leurs expériences individuelles.

Quant à l'observation, Mahmoud est un professionnel. "*Il faut s'habituer à voir. Il faut prendre cette habitude de tout voir clairement mais instinctivement*."[10] Et cette habitude s'ajoute à l'autre habitude de Mahmoud, celle du travail méthodique et acharné, pour que l'auteur puisse faire le plus rapidement possible de la littérature un véhicule de la vie.

Zamin-e soukhteh (Terre brûlée), publié *en* 1982, en fait preuve. La date marquée à la fin du roman est décembre 1981, c'est-à-dire un an et trois mois après le commencement de la guerre imposée par l'Irak. C'est le premier roman de la guerre. *Terre brûlée* est la transposition immédiate de la vie de l'écrivain. Il raconte, en compagnon d'infortune, la misère que cette calamité apporte aux habitants d'Ahvâz. Dans ce roman, il fait éclater l'individualité en des positions éthiques tout en mettant en scène des personnages qui, divergeant nettement sur le point psychologique, prennent tous cette conscience aiguë de partager le même destin.

Le dernier roman de Mahmoud est *Derakht-e anjir-e ma'âbed* (Le Sycomore) publié en 2000, deux ans avant la mort de l'écrivain. L'histoire se passe autour d'une famille qui possède un arbre sacré. Quand on décide de l'abattre, cet arbre

commence à saigner. La technique de Mahmoud dans ce roman à dimension fantastique s'approche de la cinématographie. Le narrateur prend, pour la plupart des scènes, la position d'une caméra qui scrute en menus détails les actions et suit les dialogues sans aucune intervention. Le foisonnement de 240 personnages et le récit qui se fait en même temps au passé et au présent font de ce roman une œuvre exemplaire dans l'histoire du genre romanesque en Iran.

Ce qui coule sous la plume de Mahmoud, c'est un courant d'expériences aussi bien individuelles que sociales; expériences communes qui se transforment, par un travail acharné, en une forme d'expression personnelle. Avec ses mots, l'écrivain met dans des lieux qu'il connaît bien des êtres avec qui il a vécu, comme s'il offrait à ces individus cette chance de prendre un second acte de naissance. C'est pourquoi dans l'œuvre de Mahmoud, les personnages, imperceptibles ou saillants, ne sont pas du tout abstraits; au contraire, revêtus d'une apparence de concrétude, ils s'imposent comme des personnes authentiques qui auraient existé à tel ou tel moment dans l'histoire de ce pays. A côté des personnages comme Nowzar (*Parallèle zéro degré)* ou Khâled (*Les Voisins)* qui, selon la formule de Mirâbedini "*sont inoubliables*"[11] de par leurs gestes exemplaires, il y a donc également Naneh Amro (mère de Amrollah), dans la nouvelle *Où vas-tu Naneh Amro?,* qui se fiche de la gloire que la mort de son fils lui apporte puisque ce qui lui importe est sa présence en chair et en os. Cependant, de ces personnes authentiques, Mahmoud ne retient que ce qu'elles peuvent fournir comme potentiellement romanesque. L'espace mahmoudien se définit ainsi par le choix de l'écrivain qui capte la présence artistique du réel pour en faire une forme convenable permettant à la réalité de prendre sa place dans son imagination romanesque.

Un demi siècle de vie au sein des vicissitudes d'une société en quête de son identité, un demi siècle d'efforts pour tracer les traits dominants de cette société et de son peuple, un demi siècle de luttes pour nourrir sans cesse l'espoir de soumettre les mots indomptables à sa plume, voilà bien la tâche constante d'un écrivain qui, mettant toute son énergie inépuisable et toute sa verve intarissable à la création d'une œuvre éminemment personnelle, s'est pertinemment imposée comme l'exemple de l'infatigable romancier iranien. ■

---

1. Nabet Borzou, *Mahmoud, les jeudis, Darakeh,* éd. Bâztâbnegâr, Téhéran, 2004, p. 8.
2. Ibid.
3. Ibid, p. 17.
4. Ibid, p. 127.
5. Ibid.
6. Ibid, p. 103.
7. Ibid.
8. Voir à ce propos: 'Abbâs Farhâdnejâd, *Les anagrammes dans l'histoire familière d'Ahmad Mahmoud,* in *Plume,* no. 3, printemps-été 2006, pp. 87-101.
9. *Mahmoud, les jeudis, Darakeh,* p.11.
10. Ibid, p.66.
11. Mirâbedini Hassan, *Petite note sur un grand écrivain,* in. *Pâyâ,* Revue littéraire bimensuelle, no. 7 septembre 2002, p. 28.

L’œuvre d’Abou Torâb Khosravi et les lieux communs de l’autoréflexivité

Maziar Mohaymeni
Université Bou 'Ali Sinâ de Hamadân

"Abou Torâb Khosravi est né le 1er farvardin 1335 (21 mars 1956), et est un amoureux de la ville de Shirâz. Il s’est initié à l’art du récit grâce aux cours de l’un de ses professeurs de lycée. Son premier ouvrage, un recueil de nouvelles, est paru en 1370 (1991) sous le titre de *Hâvieh* (Chaos). En 1377 (1998), il a publié son *Divân-e Soumanât* (Recueil de Soumanât), suivi, deux ans plus tard, d’un premier roman, *Asfâr-e Kâtebân* (Cahiers des scripteurs) qui a reçu le prix Mehregân-e Adab. L’année 1382 (2003) voit la publication du second roman de Khosravi, *Roud-e Râvi (Le Fleuve narrateur),* que récompensera à son tour le Prix de la Fondation Golshiri. Le *mot* est le principal mot clé de l’œuvre d’Abou Torâb Khosravi; l’authenticité, chez lui, revient aux mots mêmes."

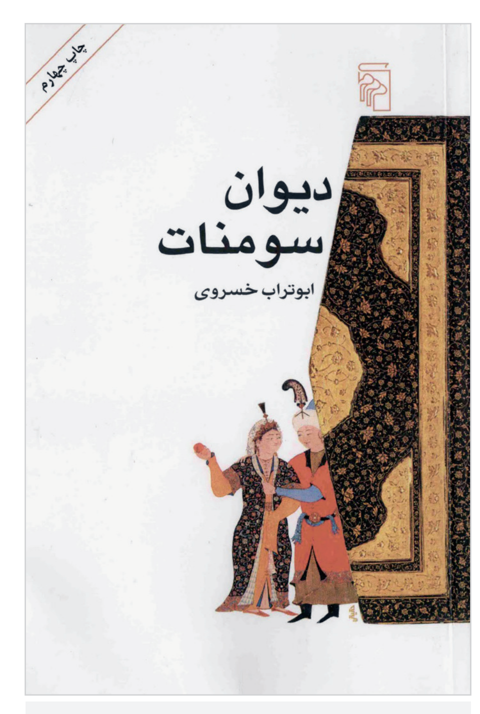
Ouvrant *Le Livre détruit* (1388, 2009), cette courte note autobiographique résume peut-être bien la carrière de l’auteur. Sa profonde réflexion apparaît dès les titres des ouvrages, notamment au travers du thème du «livre absent» (*Recueil de Soumanât*), de l’idée de l’impersonnalité de l’instance narrative (*Le Fleuve narrateur*), ou de par son auto-négation et son écriture raturée (*Le Livre détruit*). De par la place centrale qu’elle accorde aux signifiants, aux *mots*, et par son «aventure d’écriture», l’œuvre d’Abou Torâb Khosravi se présente comme une parfaite illustration de tout ce qu’a pu découvrir, depuis le romantisme allemand, la pensée littéraire européenne et sud-américaine, autant au niveau de la création proprement dite, «première», que sur le plan de la théorie et de la critique littéraires – lesquelles ne se différencieraient de l’opération «créationnelle» que par leur «caractère second».[1] Placer la carrière de Khosravi sous le signe d’une littérature dont il semble justement vouloir se démarquer[2] n’aura rien d’un contresens si l’on constate que, depuis deux siècles, en Europe et ailleurs, l’acte d’écrire passe en même temps pour une réflexion – au double sens du terme – sur l’écriture[3], et que c’est par cette réflexion que l’écrire moderne se distingue de l’écriture classique.[4] L’œuvre de Khosravi rejoint cette littérature «dédoublée», où l’on assiste à une manière de confusion entre l’art et la pensée de l’art, entre l’écriture première et l’écriture seconde. À admettre que ce dédoublement est aussi vieux que la littérature moderne, et que celle-ci naît au moment où elle prend conscience d’elle-même en tant que discours autoréférentiel et, par conséquent, autoréflexif, la notation de la «modernité» de Khosravi ne peut que revenir à celle de l’exploitation, par ce dernier, des lieux communs de l’écriture romanesque depuis deux cents ans. De cette double notation se déduirait, de manière un peu paradoxale, le caractère doublement «classique» du roman khosravien: classique, il l’est en effet, une première fois, par sa tentative de renouer avec la tradition orientale du récit – celle de Sa'di, Bala’mi et Beyhaghi, que Khosravi cite avec engouement (*Alphabet*, 37); une seconde fois, par son enracinement, conscient ou inconscient, dans une littérature «non mimétique» – donc autoréflexive –, que l’on fait remonter au «livre

sur rien» de Flaubert (Baron, «Atelier»).

Khosravi n'a peut-être jamais prétendu qu'il faisait des «livres sur rien». Il a en revanche créé des êtres n'ayant d'autre existence que linguistique; des êtres qui se forment, qui prennent corps et âme au fur et à mesure qu'ils s'écrivent (voir notamment «Pieds de soie», dans *Recueil de Soumanât* et *Le Fleuve narrateur*, p. 15), et qui sont incapables de mourir, justement parce qu'ils sont «faits de mots» («Chant funèbre pour Jâleh et son assassin», dans *Recueil de Soumanât*). C'est par là que l'écriture de Khosravi va dans le sens de la conception flaubertienne et post-flaubertienne du langage littéraire. Cela s'explique: les notions de «non mimétisme» et de «livre sur rien» ne disent pas la retraite *définitive* de l'imitation ou de la représentation (Emma Bovary n'est pas sans «archétypes»); elles disent plutôt l'avènement d'un langage qui *crée* plus qu'il ne représente; d'un langage (quasi) originel, qui réside (quasiment) «dans le principe» et qui cesse (presque) de «présupposer» le monde, pour en venir à (re)créer le monde – ou un monde meilleur. Se lit, dans cette nouvelle expérience de la parole, chrétienne par excellence, le double apport de la révolution esthético-littéraire du XIXe siècle: à l'imitation classique, elle oppose le «non mimétisme» flaubertien; au langage représentatif, hérité du XVIIe siècle, elle substitue un langage premier, créateur, principiel. Le conflit permanent du classicisme et de la modernité chrétienne constitue ainsi la toile de fond de la révolution romantique: de la querelle des Anciens et des Modernes, qui agite la fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècle français, au *Génie du christianisme* de Chateaubriand, la carte que jouent à chaque fois les partisans de la nouveauté, c'est la supériorité du merveilleux chrétien sur le merveilleux païen de l'Antiquité et du classicisme.

L'écriture khosravienne rejoint cette conception «religieuse» du langage. Elle fait écho au «Sois» de la *Genèse* et au *kon fa yakoun* coranique. L'«authenticité» que Khosravi accorde au *mot* serait à entendre dans le sens de cette même fonction «génétique» du *mot*, mais aussi comme une affirmation de sa valeur matérielle, de sa «corporéité»: *«[Pour Molavi Abdel Mahmoud,] la foi en la* corporéité du mot *allait de pair avec la*

L'œuvre de Khosravi rejoint cette littérature «dédoublée», où l'on assiste à une manière de confusion entre l'art et la pensée de l'art, entre l'écriture première et l'écriture seconde.



▲ *Couverture de l'ouvrage* Divân-e Soumanât *(Recueil de Soumanât)*



▲ *Couverture du roman* Roud-e Râvi *(Le Fleuve narrateur)*

foi en la corporéité du feu. […] Les guides suprêmes du Meftâhiah considèrent le feu comme l'origine de la création de l'univers, et leur foi en la matière de la poésie vient de ce que la poésie s'identifie

> Le roman khosravien est doublement classique, car renouant d'une part avec la tradition orientale du récit, et de l'autre, avec son enracinement, conscient ou non, dans une littérature "non-mimétique".

au feu».[5] Il faudrait féliciter l'auteur pour la beauté de ce texte – sans oublier certaines ambiguïtés dues à des négligences stylistiques, ici et ailleurs –, ainsi que pour son effort d'«orientaliser» des thèmes issus de la littérature occidentale, ou de prouver comment ces thèmes proviennent de l'Orient même. Sa réflexion sur le langage littéraire ne s'en rapproche pas moins, cette fois, du lieu commun de la poésie mallarméenne, à savoir l'idée que, dans sa matérialité, le mot «est un principe qui se déploie à travers la négation de tout principe» (dans l'allégorie du «feu», se lirait cette ambivalence du langage en tant que principe à la fois *fondateur* et *destructeur*). Cette idée sera reprise dans «Le livre détruit», où le narrateur entreprend de ruiner, par l'écriture, des êtres qu'il semble avoir créés dans un texte précédent.

Il n'est nullement question ici de déprécier la poétique khosravienne par une démonstration de sa parenté avec d'autres poétiques, plus discutées, donc plus connues. Il s'agit plutôt de faire remarquer comment la (re)mise en évidence «intrafictive» de la réflexivité littéraire ne peut donner naissance aujourd'hui qu'à une écriture «quelconque», et à quel point, sans un changement radical aux deux niveaux formel et conceptuel, le parti de l'«iranisation» du roman moderne[6], aussi légitime soit-il, peut se révéler insuffisant. L'œuvre de Khosravi souffre en effet d'une forme complaisamment réflexive qui, loin de conforter l'«iranisation», en empêche le total accomplissement, pour la simple raison que, quelles que soient ses origines (*Les Mille et une nuits* ?), l'autoréflexivité doit sa théorisation à l'Europe. Et pas seulement sa théorisation: avant que Khosravi ne découvre la fonction «vitale» du *mot*, Georges Perec avait fait des *voyelles* les protagonistes préférés de ses romans.

Le constat du «quelconque» se vérifie encore dans la note autobiographique de Khosravi: «*Le mot est le principal mot clé de l'œuvre d'Abou Torâb Khosravi; l'authenticité, chez lui, revient aux mots*

mêmes». Mais quel écrivain ne reconnaîtrait pas aujourd'hui que l'authenticité revient aux «mots mêmes»? N'est-ce pas là, au fond, l'unique justification de tout acte d'écrire? Or ce qui, à première vue, se donne pour un trait singulier de la «mini-autobiographie» de Khosravi, se révèle n'être, en dernière analyse, qu'un trait absolument banal. L'intérêt de ces formules gît sans doute moins dans leur lettre, que dans ce qu'elles impliquent doublement: 1. la position de l'évidence en autodéfinition; 2. la mutation de l'autodéfinition en une définition de l'écrivain en général – où se lisent, en outre, l'impersonnalité et l' «universalisme» intrinsèques de toute écriture, même à prétention autobiographique. Cette impersonnalité, cet universalisme constitueraient l'autre face de l'«exclusion» autobiographique de l'homme et du monde, dont Jean Bessière[7] a dévoilé le mécanisme dans son examen de l'*Ostinato* de Louis-René des Forêts. ■

> L'«authenticité» que Khosravi accorde au *mot* serait à entendre dans le sens de cette même fonction «génétique» du *mot*, mais aussi comme une affirmation de sa valeur matérielle, de sa «corporéité».

---

1. Genette, 1966, pp. 145-149.
2. Voir son entretien à la revue *Alphabet*, n□'b0 37.
3. Blanchot, 1949, pp. 293-295.
4. Sartre, 1948, pp. 99; 128-129
5. *Le Fleuve narrateur*, p. 7.
6. Voir l'entretien à Khabaronline.
7. 2001, p. 109.

Bibliographie:
- Agamben, G., *La Communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, tr. fr. M. Raiola, Paris, Le Seuil, 1990.
- Agamben, G., *La Puissance de la pensée: essais et conférences*, tr. fr. J. Gayraud et M. Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006.
- Baron, Ch., «Atelier de théorie littéraire: réflexivité et définition du fait littéraire»: www.fabula.org/atelier.php?Réflexivité_et_d&ea...
- Bessière, J., *La Littérature et sa rhétorique: la banalité dans le littéraire au XXe siècle*, Paris, PUF, 1999.
- Bessière, J., *Quel statut pour la littérature?*, Paris, PUF, 2001.
- Bessière, J., *Littérature, modernité, réflexivité* (dir. avec M. Smeling), Paris, Champion, BLGC, 2002.
- Blanchot, M., *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Chateaubriand, F.-R. de, *Génie du christianisme*, Paris, Flammarion, 1966.
- Flaubert, G., *Madame Bovary*, Paris, Gallimard (*folio*), 2001.
- Forêts, L.-R. des, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.
- Forêts, L.-R. des, *Voies et détours de la fiction*, Fata Morgana, 2003.
- Foucault, M., *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard (*tel*), 1966.
- Genette, G., *Figures I*, Paris, Le Seuil (*points*), 1966.
- Khosravi, A. T., *Hâvieh* (Chaos), Téhéran, Markaz, 1370 (1991).
- Khosravi, A. T., *Divân-e Soumanât* (Recueil de Soumanât), Téhéran, Markaz, 1377 (1998).
- Khosravi, A. T., *Roudeh Râvi* (Le Fleuve narrateur), Téhéran, Qesseh, 1382 (2003).
- Khosravi, A. T., *Ketab-e Virân* (Le Livre détruit), Téhéran, Tcheshmeh, 1388 (2009).
- Khosravi, A. T., «Entretien à Khabaronline», www.khabaronline.ir/news-68390.aspx.
- Perec, G., *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969.
- Perec, G., *Les Revenentes*, Paris, Julliard, 1972.
- Rancière J., *La Parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard (*folio essais*), 1948.

Houshang Golshiri et la littérature persane moderne

Armitâ Asghari

Né à Ispahan dans une famille d'origine modeste en 1938 et élevé à Abâdân, Houshang Golshiri vécut à Ispahan de 1955 à 1974, où il obtint une licence de persan à l'Université d'Isfahan, et travailla également en tant qu'instituteur dans les villes et villages entourant cette ville. Ecrivain, chercheur, professeur et homme politique, Houshang Golshiri joua un rôle fondamental dans la fécondité de la littérature moderne persane. En s'associant à la création et surtout au maintien du *Kânoun-e Nevisandegân-e Iran* (Cercle des écrivains iraniens, 1347 (1968)), il a réuni les jeunes écrivains iraniens et organisé pour eux des cours de littérature ainsi que des séances de débats littéraires qui marquèrent profondément la littérature iranienne contemporaine.

Tout au long de ses études en littérature persane à l'Université d'Ispahan, il participa au cercle littéraire *Sâeb* où il commença à rédiger ses premiers poèmes, nouvelles et fictions vers les années 1330-1950. Il publia des nouvelles dans le magazine *Payâm-e Novin* puis dans d'autres au début des années 1340 (1960). Plus tard, il quitta le cercle Sâeb pour en former un autre, où l'on se rassemblait pour lire ses ouvrages aussi bien que les commenter. Ses membres formèrent le groupe *Djong-e Esfahân* en 1344 (1965) auquel la littérature moderne persane doit beaucoup. Les membres de ce groupe ont participé à la création de nouvelles formes linguistico-stylistiques. Grâce à Abolhassan Nadjafi, Golshiri eut l'occasion de connaître la littérature française et les nouveaux mouvements littéraires de l'époque. Il faut signaler qu'avant, il avait lu beaucoup d'œuvres françaises traduites en persan, celles de Stendhal, Proust et Sartre et surtout d'Alain Robbe-Grillet dont l'influence est perceptible dans ses ouvrages. Il déclare ainsi que «*c'est grâce à Nadjafi que nous connûmes le Nouveau-Roman*.»[1]

Le livre qui le rendit célèbre est sa première nouvelle, *Shâzadeh Ehtejâb* (Le Prince Ehtejâb), publié en 1347 (1968). Ce livre raconte l'histoire de la décadence de l'aristocratie, présentant entre les lignes les raisons pour lesquelles la monarchie est inappropriée pour l'Iran. Peu après la production d'un film tiré de cette nouvelle par Bahman Farmânârâ, les autorités du régime le font arrêter et incarcérer pendant près de six mois. La collaboration de ces deux personnes dura jusqu'à la fin de la vie de l'écrivain et conduisit à la rédaction de scénarios issus des ouvrages de Golshiri comme *Ma'soum-e avval* (Le premier immaculé) à partir duquel Farmânârâ a réalisé le film *Sâyeh-hâye boland-e bâd* (Les hautes ombres du vent). Golshiri y a étroitement collaboré avec le metteur en scène pour la rédaction du scénario. Quant à *Sâyeh-hâye boland-e bâd*, l'adaptation cinématographique de *Ma'soum-e Avval* de Golshiri, des transformations ultérieures furent nécessaires, car le récit est organisé sous la forme d'une lettre qui sert à donner des informations sur les aventures récentes et bizarres d'un village suite à la fabrication d'un nouvel épouvantail par un villageois venant de quitter le village. A ce sujet, le metteur en scène dit: "*Golshiri n'avait pas écrit de scénario et ne connaissait pas la rédaction de scénario. En*

écrivant, j'ai dit à Golshiri que dans Shâzdeh Ehtedjâb*, il y a un nombre remarquable de personnages secondaires qui se perdraient au cinéma. Il est donc recommandé d'en supprimer certains. Ainsi, le grand-père et l'arrière grand-père se sont transformés en une seule personne, le grand-père.*"[2]

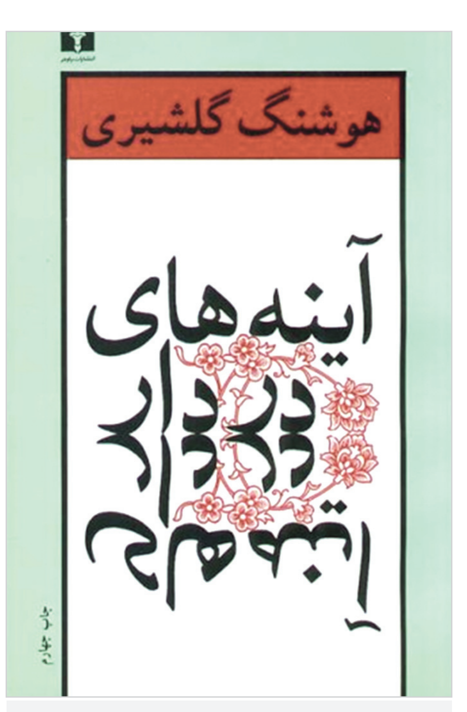
Comme l'affirmait Farmânârâ lui-même, Golshiri admit ouvertement que "*le cinéma et la littérature sont deux choses différentes et pour la transformation d'un récit en film, des changements sont indispensables*."[3] Cependant, Farmânârâ estimait que l'écriture de Golshiri était très cinématographique, ce que ce dernier refusait d'accepter. Pour confirmer cela, Golshiri demanda à Farmânârâ de porter à l'écran sa nouvelle, *Barreh-ye Gomshodeh-ye Râei* (L'agneau perdu de Raï) parce qu'il croyait que cette transformation était impossible à cause des différences radicales entre le cinéma et la littérature.

Outre la collaboration professionnelle des deux artistes qui continua jusqu'à la fin de la vie de Golshiri en 1379 (2000), le lien d'amitié établi entre eux laissa des traces même dans les scénarios rédigés par Farmânârâ: "*Avant la mort de Houshang Golshiri, un vendredi matin,*

Le livre qui le rend célèbre est sa première nouvelle, *Shâzadeh Ehtejâb* (Le Prince Ehtejâb), publié en 1347 (1968). Ce livre raconte l'histoire de la décadence de l'aristocratie, présentant entre les lignes les raisons pour lesquelles la monarchie est inappropriée pour l'Iran.

à 8 heures, je frappais à la porte de son appartement et lui, ayant déjà préparé le thé, m'attendait en fumant une cigarette."[4] On verra comment cette rencontre matinale avec Golshiri et sa

▲ *Couverture du livre* Kristin va Kid *(Kristine et Kid)*



▲ *Couverture du roman* Ayeneh-hâye dardâr *(Les miroirs fermés)*

famille se transformera en une séquence de son meilleur film, *Bou-ye kâfour*, *'atr-e yâs* (L'odeur du camphre, le parfum du jasmin). Les modalités de cette rencontre et ce souvenir se présenteront sous la forme d'un récit au sein du scénario du film en parlant d'un ami disparu dont le protagoniste ne découvre la mort que vers la fin du film. Bien que l'ami du protagoniste, Bahman Fardjâmi, lui aussi metteur en scène, ne passe jamais devant la caméra, sa présence se fait sentir tout au long de l'histoire. Cette présence issue de l'absence totale d'Amir Esfahâni, l'ami du protagoniste, originaire d'Ispahan comme Golshiri, fait penser au même procédé que Perec a introduit dans sa *Disparition*.

Deux ans plus tard, il rédigea *Kristin va Kid* (Kristine et Kid) qu'il présente comme son premier cahier d'exercice en vue d'apprendre le Nouveau-Roman.

Namâzkhâneh-ye kouchak-e man (Ma petite salle de prière), recueil de nouvelles en 1354 (1975) et *Barreh-ye Gomshodeh-ye Râei* en 1356 (1977) en sont d'autres. De même, il publia plusieurs ouvrages dont la nouvelle *Masoum-e panjom* (Le cinquième immaculé) en 1358 (1979), le recueil de nouvelles *Jobbeh khâneh* (L'armurerie) en 1362 (1983), le roman *Ayeneh-hâye dardâr* (Les miroirs fermés) en 1371 (1992), le recueil de nouvelles *Dast-e târik, dast-e roshan* (Main claire, main obscure) en 1374 (1995) et *Bâgh dar bâgh* (D'un jardin à l'autre), ouvrage en deux volumes dans lequel sont ressemblés tous les articles qu'il avait rédigés sur la littérature, en 1378 (1991).

Il voyage aux Etats-Unis en 1978 et de retour en Iran au début de 1979, Golshiri se marie avec Farzâneh Tâheri, à qui il confie l'édition de ses écrits. Son épouse est membre de l'Association des écrivains iraniens et critique littéraire. En 1990, sous un pseudonyme, Golshiri publia une nouvelle traduite appelée *King of the Beknighted* dans laquelle il fustigea la monarchie iranienne, la littérature persane et le parti .

S'intéressant toujours aux activités politiques, il fut privé du droit d'enseigner, ce qui lui permit de se consacrer à l'écriture et surtout à la critique des œuvres littéraires en vue d'explorer de nouvelles formes littéraires et d'améliorer la situation de la nouvelle ainsi que celle du roman. Selon lui, pour être accepté par son public, l'écrivain doit pouvoir manier les techniques de l'écriture et les composer de façon à créer un nouveau style qui plaît au goût de son interlocuteur. Pour lui, il n'existe pas de limites dans le récit. Il essaya alors d'explorer le domaine de la linguistique qui apporte une connaissance riche du langage social aboutissant aussi à une connaissance profonde de l'homme. Il a également participé au comité de rédaction de la revue *Naqd-e âgâh* en 1361 (1982) en débutant les séances hebdomadaires de lecture de nouvelles, ces séances étant connues comme «les séances du jeudi». C'est durant ces dernières que des jeunes écrivains tels que Shahriâr Madanipour ont eu l'occasion de présenter leurs premiers ouvrages. Une grande partie des ouvrages publiés à cette époque furent d'abord analysés lors de ces séances.

Celles-ci continuèrent jusqu'en 1367 (1988) et prirent fin en 1369 (1990). Golshiri inaugura une salle pour donner des cours de littérature avec Sepânlou, Barâhani et Nadjafi. Toutefois, il fut obligé de cesser ces cours à cause de problèmes financiers, mais il n'a jamais cessé de mener l'étude littéraire de textes classiques persans et d'en extraire une forme adaptée à la littérature moderne persane.

Il collabora également avec la plupart des revues littéraires telles que *Adineh, Mofid, Zendeh roud* et *Kârnâmeh*. En 1378 (1999) il reçut le prix d'Erich Maria Remarque pour la paix en Allemagne et mourut peu après le 6 juin 2000 à l'hôpital Mehr des suites d'une longue maladie. ■

---

1. H.Golshiri, *Nimeh-ye târik-e mâh*, Téhéran, Niloufar, 1380 (2001), p. 19.
2. Dorostkâr, R., Aghighi, S., *Bahman Farmânârâ*, Téhéran, Ghatreh ,1381 (2002), p. 134.
3. *Ibid*., p. 139.
4. Dorostkâr, R., Aghighi, S. *op. cit*., p. 214.

Bibliographie:

- Golshiri, H., *Nimeh-ye târik-e mâh*, Téhéran, Niloufar, 1380 (2001).
- Dorostkâr, R., Aghighi, S., *Bahman Farmânârâ*, Téhéran, Ghatreh, 1381 (2002)

Café Piano
Unique roman de son auteur, best-seller iranien

Saeed Hâjisâdeghiân

> «*[A]ie toujours un exemplaire de* Café Piano *dans ton sac, afin de le leur montrer et leur dire que mon père est écrivain.*» (*Café Piano*, p. 266)[1]

Café Piano, publié en hiver 2008, est le seul roman de son auteur, Farhâd Ja'fari. Né en 1965, il est avant tout journaliste. Ayant commencé par publier son propre magazine, *Yek Haftom* (Un Septième), il fut ensuite obligé de le fermer à cause de problèmes financiers. Il continua son travail de journaliste tout en étanchant sa soif d'écrire en tenant un blog. L'ensemble des anecdotes de ce père de famille constitue la base de son roman, *Café Piano*; livre qui a fait grand bruit de par le talent de son auteur ou la curiosité de ses lecteurs. Les éditions Tcheshmeh viennent ainsi de le rééditer pour la 34e fois, le tirage total ayant presque atteint cent mille exemplaires.

Café Piano est un roman écrit à la première personne qui a pour personnage principal un propriétaire de café. Ayant fermé le magazine dont il était responsable à cause de problèmes financiers, ce dernier a décidé d'ouvrir un café dont le nom est le titre du livre: Café Piano. Le travail au café l'aide non seulement à vivre, mais lui donne également la possibilité de payer les dettes issues de son mariage et préparer définitivement son divorce. Dans le roman, la présence d'une jeune étudiante en théâtre, Safourâ, qui vient jouer dans le café, fournit au narrateur un prétexte pour parler de sa femme, Pari-Simâ. Cette présence devient de plus en plus décisive quand, après un long moment, la femme du narrateur retourne chez lui. L'entrée concrète de cette dernière sur la scène, permet de prendre conscience d'un aspect essentiel du livre: on était jusque-là en train de lire le roman dont l'écrivain est le narrateur. Selon ce processus de mise en abyme, on se rend compte que le divorce et la femme fatale de l'histoire n'étaient que des fictions romanesques. Pourtant, à cause de la forte ressemblance entre la vie du narrateur et les détails qu'il a insérés dans son roman, sa femme hésite à accepter l'irréalité de la jeune étudiante en théâtre. Cela devient le sujet d'une dispute, à la fin de laquelle le narrateur quitte sa maison, retournant à sa première histoire, et essaie de finir son roman *Café Piano.*

Le récit du «moi»: un individualisme dominant

Le livre commence avec une explication du narrateur sur lui-même. L'explication se prolonge à travers la première partie, pour continuer implicitement tout au long du roman. Cet élément transforme la nature du roman en un récit du «moi». La plupart du temps, les répliques des autres personnages sont des informations sur le caractère et le comportement du narrateur. Par exemple, la fille du narrateur, lors de sa première entrée dans le roman et alors que l'on ne sait rien d'elle, dit: «*Il tousse, l'odeur de ta cigarette.*» (p. 10). Le narrateur cherche dans les propos des autres une présentation implicite ou un portrait indirect de lui-même. Il construit alors un monde dont il est le centre: «*Il était encore là, je veux dire qu'il était là où j'étais aussi.*» (p. 41). Cet égocentrisme est

souligné par les propos des autres personnages, et trouve sa confirmation dans leurs compliments. Cette centralisation du récit autour du narrateur double artificiellement le nombre des personnages, peu élevé au début. Ainsi, par exemple, les personnages masculins sont tous des êtres exceptionnels en tant que faisant partie du cercle d'amitié du narrateur et ont donc des points communs avec lui; mais d'un autre côté, ils ne peuvent avoir un caractère défini et un dessein précis. Autrement dit, privés d'une existence indépendante du narrateur, les personnages sont aussitôt abandonnés au fur et à mesure de l'avancement de l'histoire.

> L'entrée concrète de la femme du narrateur sur la scène, permet de prendre conscience d'un aspect essentiel du livre: on était jusque-là en train de lire le roman dont l'écrivain est le narrateur. Selon ce processus de mise en abyme, on se rend compte que le divorce et la femme fatale de l'histoire n'étaient que des fictions romanesques.

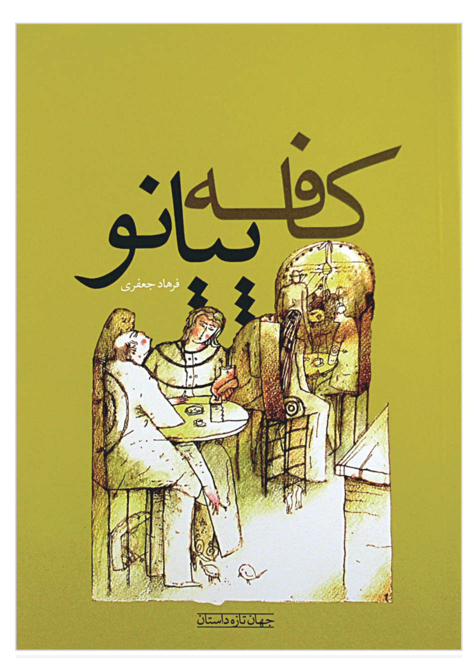
Le narrateur tente ainsi de définir un territoire individuel où chaque chose, au moment de naître dans son monde, se voit affublée d'un adjectif possessif: «*ma chaise à moi*», «*mon cendrier à moi*», «*la pipe qui est à moi*», «*mon magazine*», «*mon Café*», etc. Ce dernier est pour lui un espace intérieur et un refuge par rapport au monde extérieur et la société qui l'entoure. Il se pose contre une société mercantiliste dont il se considère la victime, puisqu'en raison de problèmes financiers, il a été obligé de fermer son magazine et a ouvert un café uniquement pour gagner de l'argent. C'est sur la base de cette image de la société que le dégoût par rapport aux normes et coutumes sociales devient l'un des thèmes principaux de l'œuvre. Au travers de ses paroles offensantes, ses fantasmes et même ses actions, le narrateur exprime son dégoût par rapport aux contraintes sociales. Il fait non seulement preuve d'un esprit anarchiste vis-à-vis de ces contraintes et de ces coutumes, mais n'hésite également pas à transmettre cet esprit aux autres, en disant par exemple à sa fille de jouer avec une boîte afin de perturber les voisins ou en proposant à son ami une manière de se suicider en manière de provocation. N'ayant plus espoir de pouvoir réaliser ses idéaux dans une telle société, il se réfugie dans son café pour construire son propre monde tout en se demandant: «*Ne vaut-il pas mieux avoir un café ou telle autre chose propre à soi, que d'avoir à s'adapter au café immonde des autres?*» (p. 44).

Dans cette société, le grand problème de la communication avec l'Autre se pose à l'individu. Déjà, la communication verbale est mise en question. On doit même payer une somme de plus pour parler avec le narrateur dans son propre abri, c'est-à-dire le Café Piano. Non seulement la communication verbale n'est pas possible, mais le narrateur essaie également de projeter un sens sur les mouvements des autres et ainsi de créer un nouveau langage: «*Je lui ai donné une fessée pour lui faire comprendre qu'il est mieux de partir avant la nuit.*» (p. 15). On peut suivre les traces du problème de non-communication jusqu'à l'unité la plus petite de la société et son noyau: la famille, la première société dans laquelle vit l'individu. Cet aspect participe à la construction d'une des questions essentielles du texte. Tout au long de l'histoire, il n'y a que trois personnages féminins principaux: la fille et la femme du narrateur, ainsi que le personnage

féminin de son roman. La fille, qui a une présence visible dans les premières parties, perd la place qu'elle occupait au fur et à mesure de la progression de l'histoire, pour s'effacer enfin sous le poids des dialogues entre la femme du narrateur et le personnage féminin fictif de son roman. Ces deux femmes incarnent deux types féminins bien distincts dans le monde du narrateur: Pari-Simâ, l'épouse, «*vivant dans les nuages*», «*buvant du lait*», «*reine de l'aspirateur*», «*prudente*», «*scrupuleuse*», ne pense qu'à son "intouchabilité". A l'opposé, il y a Safourâ, la rivale de la première, «*l'un des claviers du Piano*», «*obéissante*», «*séduisante*», «*dégagée»,* qui fume, qui porte toujours «*des vêtements qui ne sont pas les préférés de notre système moral et au sujet desquels on ne peut fournir davantage d'explication*» (p. 224), et qui a tout ce que le narrateur aime. Ainsi, le monde du narrateur est divisé entre deux femmes, l'une qui est bien réelle, mais avec laquelle le narrateur ne peut partager une vie, et l'autre qui est fictive mais représente sa communicante idéale. D'après cette division entre la réalité et la fiction, l'individu préfère rester seul dans son abri, construire son propre monde et écrire son propre roman.

Une écriture moderne, une thématique postmoderne

La langue que choisit l'écrivain pour écrire son roman est assez proche d'un style oral et s'inscrit dans un registre familier. En tant que journaliste et blogueur, il utilise un lexique du quotidien et permet ainsi l'accès à un texte bien lisible et à l'écriture limpide. Il n'existe pas de grande différence entre les écrits journalistiques ou les propos de l'auteur sur son blog, et l'écriture de son roman. Mais l'écrivain fait un pas en avant et, profitant des éléments typographiques comme la ponctuation, l'italique, les mots en caractères gras et les espaces blancs, transforme son écriture en une recherche formelle. La littérature classique persane devient pour lui un sac lourd qu'il refuse de porter. Il préfère donc le laisser derrière lui, voire l'ignorer: «*Quand j'ai voulu porter un de ces fameux sacs – il était évident que le sac était rempli de ces bouquins littéraires, pavés de deux mille pages à propos des "lettres persanes" et autres âneries du même type - j'ai compris qu'il m'était impossible de les monter chez nous*» (p. 197). Ce renoncement lui vaut des changements formels. Il n'utilise plus le point-virgule [;] suivant son usage standard et lui donne une fonction semblable à la virgule [,]. Ainsi dans son texte, le point-virgule [;] ne distingue pas deux phrases, mais produit simplement une pause. Les paragraphes changent suivant le goût du narrateur et non pas sur la base d'une logique précise. Les



▲ *Couverture du roman* Café Piano*, écrit par Farhâd Ja'fari*

espaces qui distinguent deux paragraphes sont parfois de deux lignes, parfois d'une seule. A la place des guillemets, les marqueurs propres du discours direct, il utilise l'italique. Il profite aussi des mots en caractères gras pour désigner les noms propres étrangers; ainsi un certain accent est mis sur les acteurs et les actrices hollywoodiens, sur les écrivains et leurs livres, ainsi que sur les marques commerciales.

Il se pose contre une société mercantiliste dont il se considère la victime, puisqu'en raison de problèmes financiers, il a été obligé de fermer son magazine et a ouvert un café uniquement pour gagner de l'argent. C'est sur la base de cette image de la société que le dégoût par rapport aux normes et coutumes sociales devient l'un des thèmes principaux de l'œuvre.

Ce dernier accent mis sur les marques commerciales fait revivre un thème connu des années ayant succédé à la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours: la société de consommation et la réification. Mais cette fois, l'auteur montre un autre aspect, plus récent, de ce phénomène, c'est-à-dire le rôle que jouent les marques dans la vie d'aujourd'hui. En choisissant un ensemble de marques industrielles étrangères devenues très courantes dans la société persane, le narrateur souligne l'effacement des frontières géographiques dans le monde actuel. Les marques d'une langue source deviennent les noms propres dans une langue de destination. Ainsi le texte est truffé de mention de marques de produits étrangers, mises en valeur par une seule marque persane, «*l'aspirateur Pars-Khazar dont le sac s'était raréfié quelques temps*» (p. 200).

C'est dans ce nouveau monde que les choses dictent aux hommes leurs actes, et il faut que les vêtements ou les chaussures exigent quelque chose. Dans ce monde moderne et ses productions industrielles, toutes semblables, le narrateur cherche des choses uniques et essaie de valoriser des pièces antiques et faites à la main pour s'enfuir de la réification. Lui aussi, en tentant de changer l'aspect premier de produits industriels, les transforme en objets uniques - ce qu'il fait par exemple avec les papiers, en les froissant et en en faisant des sachets et ainsi «*chacun devient un paquet exclusif et quand [il] en donne un à quelqu'un, ce dernier est sûr qu'il n'y en a qu'un exemplaire unique, et qu'il lui appartient*» (p. 141).

Le monde du narrateur est un monde d'apparence. C'est la focalisation externe qui détermine tout. La première caractéristique des gens dans son monde, c'est leur couleur. Il reconnaît les gens à travers leur apparence extérieure. Les vêtements et les objets sont décisifs dans la caractérisation des hommes, de même que la forme de leurs mains et de leurs ongles: «*Rien ne dévoile autant sur le comportement des gens que leurs ongles – leurs formes et leurs courbes -.*» (p. 133). Ainsi, les noms comme autant de caractéristiques externes prennent une importance essentielle pour définir la nature de l'homme, «*parce que le dessin des hommes est mystérieusement dépendant du sort de leur homonyme prédécesseur.*» (p. 20). Dans ce règne de l'apparence, le narrateur demande une certaine franchise dans les paroles et le comportement des autres, et cherche toujours des figures qui se montrent telles qu'elles sont. Le texte, qui commence avec cette phrase, «*Je n'ai jamais caché une chose réelle, quelle qu'elle soit, malgré la feinte apparente*», ne cesse

d'insister sur ce manque de sincérité chez les hommes. Ce manque est devenu une habitude sociale, blâmée dans l'œuvre. Cette dominance de la focalisation externe, suivie tout au long de l'histoire, produit un monde dans lequel ce sont les actions qui sont déterminantes et non les intentions. Le narrateur ne parle jamais de l'aspect intérieur de ses personnages. Tout se passe au même niveau, et tous les personnages sont vides d'états d'âme. Même s'ils rient ou pleurent par exemple, on ne peut l'attribuer à une raison intérieure précise.

Le monde dans lequel vivent les personnages ou le personnage principal est un monde exogène. On y trouve aisément des coïncidences incongrues. La fille du narrateur, après avoir découvert des choses banales, se retrouve facilement mise au même rang qu'Hippocrate de Cos ou Euclide. Le directeur d'une usine de recyclage, qui veut publier ses articles en philosophie moderne chez le narrateur est «*un industriel débile, qui imprimerait en couverture de ses articles tout ce qu'il trouve beau. Soit Guernica, soit une œuvre d'Andy Warhol sur le visage de Marilyn Monroe*» (p. 100). Dans cet assemblage d'éléments hétéroclites, Brad Pitt, le célèbre acteur d'Hollywood, est imaginé avec les vêtements propres au *hadj* et la femme du narrateur est incarnée comme «*une rousse qui parle persan. Et avec le hidjab, sa beauté est multipliée par huit*» (p. 160). Cet amalgame produit des images parfois choquantes et le plus souvent ironiques. Dans ce monde, les chiffres ne sont jamais exacts, et le narrateur profite toujours des nombres imprécis pour indiquer ce qu'il veut. Mais cette nonchalance concernant le monde mathématique n'est pas une dominante du texte. En effet, les images et l'imagination anarchiste du narrateur nous empêchent de ranger son texte parmi les écrits neutres. Même les jeux dont le narrateur parle dans le texte sont dépourvus de toute nonchalance, et l'importance de ces jeux pour les personnages est évidente. On la voit par exemple au travers des fanfaronnades du narrateur concernant son habileté aux échecs et son envie d'être toujours le vainqueur: «*Le jeu a évidemment un vainqueur et un vaincu.*» (p. 144).

Une loquacité intellectuelle

L'incipit du roman nous met face aux fonctions du narrateur qui se répètent tout au long du texte: la fonction explicative et la fonction d'idéologue. Cette seconde fonction suit toujours un ordre plus au moins courant pour faire progresser son roman: ainsi, dans chaque partie de son texte, le narrateur raconte quelque chose, qui peut être un simple événement, un fait divers ou une petite histoire, et tout suite après, au travers de propos argumentatifs, il essaie de l'expliquer et d'en dégager une conclusion. Il utilise sans cesse des expressions explicatives comme «*c'est-à-dire*», «*je veux dire*», «*en effet*», «*selon moi*», «*si je veux être sincère*», «*parce que*», etc. L'ensemble des termes suivis par une explication du

> Le monde du narrateur est un monde d'apparence. C'est la focalisation externe qui détermine tout. La première caractéristique des gens dans son monde, c'est leur couleur. Il reconnaît les gens à travers leur apparence extérieure. Les vêtements et les objets sont décisifs dans la caractérisation des hommes, de même que la forme de leurs mains et leurs ongles

narrateur concerne ce qu'il vient de dire. Il ne se satisfait pas d'une simple explication et la plupart du temps, y ajoute une phrase de conclusion. Ce qui empêche le lecteur de penser autrement. Il dégage de ce qu'il raconte des règles et recettes pour diverses choses. Ainsi, son texte devient un ensemble d'aphorismes et d'apophtegmes. Ses amis lui demandent de répéter ses phrases afin de les écrire. En contact avec les livres, il y cherche lui-même de belles phrases qui lui servent de citations sur son blog ou même dans son roman. Ainsi, quand on discute de son livre, les aphorismes s'avèrent être le plus important: «*Elle m'a demandé: si tu avais écrit un roman, quelle en serait sa phrase clé?*» (p. 231). L'envie du narrateur de montrer ce qu'il pense du monde crée d'ailleurs une partie dans laquelle on ne peut rien trouver qui ressemble à une histoire, voire à une intrigue. Le narrateur y répond à ses emails et ajoute des phrases à son blog.

L'ensemble des circonstances à travers lesquelles l'histoire surgit forme un contexte fortement culturel. Tout un monde d'art et de littérature, auquel le narrateur se réfère, présente la culture et les questions culturelles comme le thème principal du texte. Déjà la dédicace du roman à Holden Caulfield, le héros de *Catcher in the Ray* de J. D. Salinger, prédit l'atmosphère du roman.

Dans tout ce passage, on ne voit que les propos du narrateur autour de n'importe quel sujet. Nous trouvons même l'esquisse d'une nouvelle, dans son email à un personnage qui vient de naître et va mourir à la fin de l'écriture de ce courrier électronique. En considérant la place de cette partie qui se trouve vers la fin du roman, nous pouvons peut être l'interpréter comme une décharge intellectuelle du narrateur.

L'ensemble des circonstances à travers lesquelles l'histoire surgit forme un contexte fortement culturel. Tout un monde d'art et de littérature, auquel le narrateur se réfère, présente la culture et les questions culturelles comme le thème principal du texte. Déjà la dédicace du roman à Holden Caulfield, le héros de *Catcher in the Ray* de J. D. Salinger, prédit l'atmosphère du roman. Ce premier indice est suivi par un champ lexical culturel pourvu de noms d'acteurs et d'actrices, d'écrivains, de peintres, de titres de films et de livres. Non seulement le narrateur cite ses propres lectures et les films qu'il a vus, mais les propose aussi au lecteur. Pour lui, l'image et l'aspect visuel des événements ont une grande importance. Dans ce monde de l'image, le cinéma devient une hyper-référence, et aussi une source d'information de premier degré. Ainsi et pour prouver ses propos, le narrateur se remémore des films qu'il a déjà vu. Des acteurs et des actrices du cinéma américain deviennent les comparants pour ses comparaisons, ce qui peut être interprété comme une invitation pour un dialogue interculturel avec le lecteur, qui ne doit pas oublier l'influence de ces noms et titres, tous connus en Iran et qui servent au roman de point d'appui, sur la vente considérable du roman dans ce pays.

L'autre élément ayant contribué à faire de cet ouvrage un best-seller est le fait qu'il utilise certains archétypes du monde intellectuel moderne de l'Iran: le café et la cigarette - en empruntant ici le titre du film de Jim Jarmusch, *Coffee and Cigarettes*[2] - les deux archétypes d'un monde intellectuel dont *Café Piano* se veut le représentant. Le café, dans sa

forme moderne et à partir de la seconde moitié du XXe siècle, joue un rôle important sur la scène de l'intelligentzia iranienne. Nous ne pouvons pas ne pas citer le nom du café Nâderi de Téhéran, l'un des premiers refuges des lettres modernes en Iran, qui a accueilli une génération de jeunes écrivains, tous fondateurs de la littérature moderne persane. En effet, ces jeunes gens, l'avant-garde de leur époque, souhaitaient que les cafés aient une nouvelle fonction, qu'ils soient un lieu pour discuter de leurs idées, le lieu qui pour eux jouait le même rôle que les salons littéraires en France. Désormais, les cafés sont devenus des lieux accueillant des jeunes gens cherchant un lieu pour leurs causeries. Ici, presque tout le roman se passe dans un café. Bien que l'écrivain ne dise rien des habitudes propres à ce genre de lieu, choisir ce titre dénote toute une culture dont ce mot est le symbole. Cette fois, l'écrivain, prenant ses distances vis-à-vis des discussions intellectuelles, essaie de montrer une autre face de ce monde, c'est-à-dire le côté apparent étant profondément lié avec deux images: la cigarette et le café – le café comme lieu et boisson. Le narrateur insère dans son texte différentes formes du café - «*café express*», «*café turc*», «*café français*», «*capuccino*» etc. - mais parle également constamment de divers plats et mets comme éléments inséparables de la vie. Autrement dit, on peut toujours trouver la trace d'un repas qui accompagne les dialogues et les scènes du roman. Le narrateur lui-même ne cache pas cette vérité et dit: «*Il est plus honorable de remplir le ventre des gens que de forcer quelque chose dans leur tête vide*» (p. 70). D'un autre côté, la cigarette, étant considérée comme la nourriture de l'esprit, est aussi omniprésente dans le texte: son odeur, sa fumée, sa marque et même la manière dont on la fume, deviennent les motifs répétitifs du roman: «*Je donnerai ma vie pour qu'une femme prenne une cigarette entre ses doigts d'une telle façon. C'est-à-dire qu'elle la prenne du ventre de la cigarette, et non de son cou. C'est-à-dire qu'elle ne la prenne pas près du filtre, ce qui est l'habitude des hommes*» (p. 227).

> L'autre élément ayant contribué à faire de cet ouvrage un best-seller est le fait qu'il utilise certains archétypes du monde intellectuel moderne de l'Iran: le café et la cigarette - en empruntant ici le titre du film de Jim Jarmusch, *Coffee and Cigarettes* - les deux archétypes d'un monde intellectuel dont *Café Piano* se veut le représentant.

Le roman de Farhâd Ja'fari ayant occupé le premier plan de la scène littéraire persane pendant presque une année, a attiré beaucoup d'attentions et a suscité de nombreuses critiques, positives ou négatives. Certains considèrent ce livre comme un chef-d'œuvre et déplorent que ce genre d'ouvrage ne soit pas plus présent; tandis que d'autres ne voient dans ce roman qu'une œuvre intelligemment préparée pour le marché du livre. Ces critiques ont empêché l'auteur de prolonger son récit et d'en faire une trilogie comme il en avait l'intention. Il ne faut également pas oublier que les prises de positions politiques de l'auteur durant ces dernières années ont éloigné certains de ses lecteurs. ■

1. Toutes les citations sont de Farhâd Ja'fari, *Café Piano*, Tcheshmeh, 24e édition, 2008, Téhéran.
2. Dans ce titre, le café est utilisé dans le sens de boisson.

Est-ce du roman? Est-ce du moderne?

Rouhollah Hosseini
Université de Téhéran

«L'œuvre littéraire n'a de sens que par rapport à l'histoire, c'est dire qu'elle apparaît dans une période historique et ne peut en être séparée»
Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire,* p. 28.

Le temps est venu de poser une question fondamentale mais en même temps douteuse à la littérature persane contemporaine: contient-elle réellement dans son vaste champ le genre du roman? C'est une question à laquelle il semble facile sinon bête de répondre, vu l'abondance des bouquins sortant chaque année des imprimeries, sur la couverture desquels est mentionné «roman persan». N'avons-nous pas fait par ailleurs le choix pour ce numéro de notre revue, du thème de la littérature romanesque persane à l'époque contemporaine? Comme s'il est déjà convenu qu'il existe au sein de la littérature iranienne des romans, dont certains datent même des époques anciennes.

Nous nous trouvons cependant dans l'incertitude d'accorder le nom de roman, au moins à une bonne partie de la production *romanesque* de la littérature persane d'hier et d'aujourd'hui. Sans pour autant chercher à diminuer la valeur (éthique ou esthétique) des ouvrages qui paraissent sous cette appellation dans notre pays. En effet, nous espérons pouvoir, dans les limites de ce texte, discuter de la pertinence de l'emploi du terme de roman à propos de la littérature persane contemporaine. Tâche à laquelle nous nous attelons, dans un mouvement inverse, en partant des définitions du roman, élaborées par des penseurs et critiques de l'Occident, où cette forme littéraire est censée naître. Ces définitions pourraient paraître étroites d'un certain point de vue, mais elles sont essentielles, nous le pensons, dans la compréhension de tout ce qui est aujourd'hui rangé sous la catégorie du «roman»: elles seraient étroites, il est bon de le préciser dès maintenant, car elles font exclure les formes narratives antérieures à l'époque moderne; elles sont essentielles parce qu'elles nous aideront à saisir le sens de la production romanesque de ce même Occident aux Temps modernes, lequel est incontestablement l'une des sources les plus importantes de la littérature iranienne contemporaine. C'est donc dans son essence que le roman persan est mis en question.

1. Dans la *Théorie du roman*, une réflexion originale sur les rapports qu'entretiennent l'œuvre et la société, George Lukacs affirme à maintes reprises que le roman est une forme littéraire succédant à l'épopée et au drame, dans lequel trouvent lieu d'expression des sociétés «disloquées», symptomatiques d'une faille entre l'intériorité et l'extériorité. Si, dit Lukacs, l'épopée illustrait l'équilibre entre l'homme et l'univers, entre l'extérieur et l'intérieur, le roman exprime par contre leur non-adéquation. Le roman vise en effet non l'harmonie, mais le conflit qui se joue entre l'individu et la société, entre l'idéal et l'âme. «*Le roman,* soutient-il*, est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate (...) mais qui, néanmoins n'a pas cessé de viser à la totalité.*»[1]
Sartre dirait une «totalité détotalisée», dans l'image

qu'il donne du monde et de la culture modernes. Le roman «vise», pour dire autrement, à la totalité mais dans un monde désenchanté. Car le monde du roman est, pour reprendre le mot de Max Weber, un monde «désenchanté». Celui-ci estime que l'éclipse des croyances religieuses est le trait déterminant de la modernité en Occident: «*le destin de notre époque,* dit-il*, caractérisé par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du monde, a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique.*»[2] Dans cette optique, le roman est le lieu où se reflète l'errance métaphysique de l'homme «sans abri», privé de cette consolation métaphysique que procuraient jadis les dieux, et en même temps déçu de trouver dans ce monde un sens ultime à son existence. *Don Quichotte* de Cervantès est à ce titre considéré par Lukacs comme l'acte de naissance du roman, car son héros se situe en dehors du monde «clos et parfait» de l'épopée, pour se retrouver dans un monde où les valeurs sont sujettes à un grand bouleversement: le déclin du divin. Ce constat est incontestable aux yeux du critique marxiste qu'est Lukacs «*le premier grand roman de la littérature universelle,* poursuit-il*, se dresse au seuil de la période où le Dieu chrétien commence de délaisser le monde, où l'homme devient solitaire et ne peut trouver que dans son âme, nulle part apatriée, le sens et la substance, où le monde, détaché de son paradoxal ancrage dans l'au-delà actuellement présent, est désormais livré à l'immanence de son propre non-sens (...).*»[3] Ce héros, s'il fait l'expérience du non-sens, n'est cependant pas libéré de la quête du sens, ou bien de l'errance qui serait désormais sa caractéristique essentielle. D'où il est par ailleurs qualifié de «problématique», car aliéné à l'authenticité des communautés du passé. D'où naît en plus «l'ironie», ce caractère essentiel de l'œuvre de Cervantès, que Lukacs aime nommer «*liberté de l'écrivain à l'égard de Dieu*»[4]. Le roman ne peut donc être, dans la conception lukacsienne, que le produit des Temps modernes, lesquelles sont marqués, entre autre et surtout, par le désenchantement du monde. Cette conception est partagée par d'autres critiques et penseurs comme Milan Kundera, lequel estime que «*le chemin du roman se dessine comme une histoire parallèle des Temps modernes*»[5], et qu'«*un grand art européen*», à savoir le roman commence avec Cervantès. Le roman s'oppose, dit Sallenave, «*aux visées des idéologies, des religions qui dans leur essence ne tolèrent pas d'être réexaminées*» et de conclure qu' «*à cause de cela le roman est l'apprentissage de la liberté de pensée*»[6].

George Lukacs affirme à maintes reprises que le roman est une forme littéraire succédant à l'épopée et au drame, dans lequel trouvent lieu d'expression des sociétés «disloquées», symptomatiques d'une faille entre l'intériorité et l'extériorité. Si, dit Lukacs, l'épopée illustrait l'équilibre entre l'homme et l'univers, entre l'extérieur et l'intérieur, le roman exprime par contre leur non-adéquation.

2. Ian Watt, le grand historien et critique de la littérature anglaise, rattache les origines du roman à la naissance du réalisme moderne, vers la fin du XVIIIe siècle, dans l'œuvre des écrivains comme Defoe, Richardson et Fielding. C'est à cette époque que le roman, dit Watt,

s'établit vraiment en soulevant «*de manière plus aigüe que toute autre forme littéraire*» le problème de la correspondance entre l'œuvre littéraire et la réalité. Cette nouvelle manière d'approche du réel devient en effet le caractère distinctif du roman en comparaison avec les formes narratives antérieures et les autres genres. Le réalisme à l'œuvre dans le roman, estime Watt, est étroitement lié à l'idéologie individualiste, autre caractéristique des Temps modernes, dans laquelle, Lucien Goldman, cet autre grande critique littéraire, voit lui également la naissance

Le réalisme à l'œuvre dans le roman, estime Watt, est étroitement lié à l'idéologie individualiste, autre caractéristique des Temps modernes, dans laquelle, Lucien Goldman, cet autre grande critique littéraire, voit lui également la naissance du roman.

du roman. Celui-ci rattache l'émergence du roman au développement de l'individualisme ainsi qu'au capitalisme de marché, issus tous les deux de l'extension historique de la bourgeoisie. «*La forme romanesque,* dit Goldman dans *Pour une sociologie du roman, nous paraît être (...) la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché*.»[7] Mais ce qui est en jeu dans l'émergence du sujet est justement la forme par laquelle ce dernier conçoit le monde, ou se le représente. Cette conception est décrite par Hegel, dans son *Esthétique,* de manière suivante*: «(...) le mieux que (le sujet) ait à faire, c'est d'adapter ses désirs et ses manières de penser aux conditions de la vie réelle (...).*»[8]. Et cette vie réelle ne saurait trouver de meilleure expression que dans le roman. Car ce dernier a pour fonction principale, dit Watt, de transcrire la vie réelle, dans tous ses aspects. Stendhal disait déjà au XIXe siècle: «*un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former.*»[9] Le roman est de ce point de vue «*le compte rendu authentique de la véritable expérience des individus*», dirait encore Ian Watt.

C'est en effet par son souci d'individualisation que le roman s'instaure dans les Temps modernes. Watt est d'avis que le trait vraiment distinctif de la forme romanesque comparée aux autres formes narratives, voire tous les genres antérieurs, se trouve dans «*la quantité d'attention qu'il accorde habituellement à l'individualisation des personnages et à la présentation détaillée de leur environnement*.»[10] De ce point de vue, la fidélité par rapport aux expériences humaines, serait la tâche essentielle et première du romancier. Les expériences individuelles des humains seront, qui plus est, «*l'ultime arbitre de la réalité*». La vérité devient ainsi plurielle, car dépendant de l'expérience unique des individus. «*Le réalisme moderne,* estime Watt*, part évidemment de la proposition que la vérité peut être découverte par l'individu à l'aide de ses sens.*»[11]

Cette relation particulière avec le réel est, répétons-le, le caractère déterminant du roman. Selon Marthe Robert, la relation du roman avec le réel est plus

étroite que celle d'autres formes artistiques.[12] Et Aragon de dire que «*Le roman est une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité*.»[13]

3. Mikhaïl Bakhtine considère le discours romanesque comme s'opposant, par sa qualité polyphonique, et cela de façon diamétrale, «*au discours proprement poétique, monologique et autoritaire, livré sans partage à une intention unique, absolue, ignorante d'autrui*.»[14] Dans la conception bakhtinienne, le roman naît lorsque le langage «*cesse d'être purement et simplement vécu du dedans, comme un absolu, pour être saisi du dehors, entendu comme langage, distancié, relativisé*»[15]; lorsqu'il échappe en effet au joug de «*l'absolutisme autoritaire de la langue unique*», et *se démocratise*. La prépondérance, à l'époque moderne, de l'écriture prosaïque face à l'écriture poétique pourrait en être une preuve. Car, la prose se caractérise par rapport à la poésie par sa linéarité (Valéry recourt aux images de la marche et de la danse pour les confronter), et son approche de la réalité commune. Aussi va-t-elle à l'encontre de la poésie, laquelle est notamment marquée par ses contraintes formelles, et correspond moins que la prose à la description de la réalité moderne. Ne s'engraisse-t-elle pas à mesure que nous avançons dans l'histoire?

Reprenons maintenant notre question de départ. Pourrons-nous parler du roman persan? La réponse serait positive si nous élargissions le champ des définitions du romanesque au-delà du contexte socioculturel et historique de l'Occident. Se trouvent également, notons-le, des théoriciens et penseurs qui s'opposent à cette approche historique du roman, en l'inscrivant dans un ensemble plus vaste de déterminations socioculturelles. Ils voient en effet dans le roman moderne une forme parmi d'autres des récits humains. Entre autre, Etiemble donne du romanesque, dans son texte, *Genèse du roman,* écrit pour l'Universalis, une définition transculturelle qui ne tient pas compte du point de vue historique. Du coup, le roman se trouve inscrit dans une longue généalogie, remontant à l'Antiquité et aux traditions narratives de toutes sortes: hébraïque, grec, indienne, chinoise et persane. Il se retrouve ainsi dans la lignée des contes et des mythes, comme s'il ne faisait preuve d'aucune rupture avec la tradition de la fiction. Cette dernière définition ne considère pas en effet la spécificité de la correspondance qu'entretient la forme romanesque avec la réalité, un rapport de nature essentiellement épistémologique, c'est-à-dire touchant à la manière dont la vie et le monde sont représentés dans le roman; un rapport marqué de toute évidence des exigences du monde moderne, imprégné à son tour et dans ses quatre coins par les expériences individuelles de chacun.

Pourrons-nous parler du roman persan? La réponse serait positive si nous élargissions le champ des définitions du romanesque au-delà du contexte socioculturel et historique de l'Occident. Se trouvent également, notons-le, des théoriciens et penseurs qui s'opposent à cette approche historique du roman, en l'inscrivant dans un ensemble plus vaste de déterminations socioculturelles.

Cela dit, il existe un lien privilégié entre le roman et la modernité, quoique le roman s'enracine dans des formes plus anciennes. Celles-ci n'ont effectivement

pas de liens très forts avec le roman. Pour ce qui concerne le roman persan, il a des origines explicitement occidentales. Qu'ils soient français, russes ou américains, les romans étrangers ont eu un impact très fort sur la genèse de la forme romanesque en Iran, et sont à ce même titre considérés comme un canon pour juger de sa qualité. C'est en tenant compte de ces mêmes définitions données ci-dessus, qu'à titre d'exemple, Yousef Ishaghpour se permet de qualifier *La Chouette aveugle* de Hedâyat comme le premier roman moderne de la littérature persane, et son auteur comme «*le plus grand écrivain moderne de l'Iran*»[16]. Sont considérés, dans cette qualification, moins les aspects techniques et formels de l'œuvre de Hedâyat que sa vision du monde ainsi que son nouveau rapport du moi au réel. Et si ce rapport prend l'allure de cauchemar, c'est parce que, dit Ishaghpour, «*le cauchemar, c'est le mode d'être du monde visionnaire dans le contexte de la modernité*.»[17] Se trouve de même situé (si ce n'est déchiré) entre un monde visionnaire et un monde désenchanté tout écrivain iranien voulant s'essayer à la forme romanesque, telle qu'elle est précédemment décrite. D'autres écrivains tels que Bahman Forsi ou Houshang Golshiri ont de même fait dans leurs œuvres place à une conception du monde différente. Telles figures se font cependant rares. Quelles peuvent être les raisons? Répondre à cette question n'est pas l'objet de ce billet. Nous ne manquons cependant pas d'apporter une petite explication, fut-ce-t-elle la dernière dans l'ordre des arguments: la vision iranienne du monde est particulièrement marquée par la poésie. Cette dernière caractérise au fond le regard que porte sur le monde le Persan: «*nulle part ailleurs,* dit Dariush Shâyegân*, la pensée et la poésie n'ont connu une telle symbiose prodigieuse, une telle syzygie sans faille*»[18] qu'en Iran. ■

Pour ce qui concerne le roman persan, il a des origines explicitement occidentales. Qu'ils soient français, russes ou américains, les romans étrangers ont eu un impact très fort sur la genèse de la forme romanesque en Iran, et sont à ce même titre considérés comme un canon pour juger de sa qualité.

---

1. Lukacs, *La théorie du roman,* trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968, p. 49.
2. Max Weber, *La vocation de savant,* pp. 105-106.
3. Lukacs, op.cit., p. 99.
4. Ibid., p. 89.
5. Milan Kundera, *L'art du roman,* éd. Gallimard, 1995, p. 20.
6. Danièle Sallenave, *Le don des morts. Sur la littérature*, Gallimard, 1991.
7. Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, éd. Gallimard, Paris, 1964, p. 36.
8. Hegel, *Esthétique,* t. 2, éd. Livre de poche, 2008, p. 325.
9. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Seconde partie, chapitre XIX.
10. Ian Watt, «Réalisme et forme romanesque» dans *Littérature et réalité*, Paris, éd. Du Seuil, 1982, p. 23.
11. Ibid., p. 15.
12. Marthe Robert, *Roman des origines, origines du roman,* éd. Grasset, 1988, p.15.
13. Louis Aragon, *Les cloches de Bâle,* éd. Gallimard, 1972, p. 12.
14. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* traduit par Daria Olivier, éd. Gallimard, 1978, p. 17.
15. Ibid.
16. Youssef Ishaghpour, *Tombeau de Sadegh Hedayat,* éd. Farrago, 1999, p. 40.
17. Ibid., pp. 37-38.
18. Daryush Shayegan, *Les illusions de l'identité,* éd. Du Félin, 1992, p. 18.

Le jeu des identités: mère, grand mère, fille, femme divorcée, femme au foyer ou femme indépendante dans les textes de Zoyâ Pirzâd



Katâyoun Vaziri

Le but de cette étude est d'essayer de saisir les nouvelles de Zoyâ Pirzâd à travers le processus intellectuel de fragmentation de son écriture. Son écriture nous touche. Elle ne traite pas des sujets à la mode comme le sexe, la politique ou la guerre, mais révèle un souci stylistique et rhétorique à travers un dialogisme progressif. De plus, l'écrivaine s'implique dans une métamorphose des données socioculturelles.

L'ensemble des textes de Pirzâd est traversé par toute une série de dualismes. Dans les nouvelles de Pirzâd, nous les considérons comme des procédés d'accentuation de l'image de la "femme iranienne". Ces procédés différentiels servent aussi de support pour distinguer les différentes identités. De cette façon, les femmes indépendantes s'opposent aux femmes dépendantes, les bavardes se distinguent des muettes, les faibles se distinguent des fortes, et ainsi de suite.

Les textes opèrent aussi une certaine mise en hiérarchie d'un système de personnages, qui se définissent aussi par le jeu d'opposition et de hiérarchie qui les associe. Les rôles des mères, grand-mères, tantes correspondent aux rôles thématiques[1] qui leur sont donnés dans la narration et se réfèrent aux tâches ménagères ou l'éducation des enfants. En conséquence, ces femmes se trouvent en opposition par rapport aux femmes indépendantes qui refusent de perpétuer le rôle traditionnel adopté par leurs mères. Les unes s'insèrent dans la société traditionnelle, comme Leilâ, alors que d'autres, comme Tarâneh, sortent de leur univers social pour acquérir un rôle professionnel. En ce qui concerne les personnages masculins, il y a aussi des hiérarchies à l'intérieur des nouvelles pour rendre compte des oppositions dans les qualifications identitaires dont ils font l'objet. Que l'on pense au personnage intellectuel et libéral de Farâmarz, qui s'oppose à 'Ali, un personnage décrit par la narratrice comme Don Juan. Ce qui constitue aussi un des moteurs de l'écriture pirzadienne, c'est la dichotomie Eros/Thanatos. Naissance et mort constituent une part de l'approche de Pirzâd. Souvenirs et voix féminins les plus contrastés, au cœur des textes,

s'opposent aux paroles masculines. La narration, perturbée par un va et vient rétrospectif, accumule toute une série de couples antinomiques. Il faut observer le fait que l'opposition se constitue entre les signifiés.[2]

Zoyâ Pirzâd illustre l'importation de la pensée occidentale en Iran au travers des apports intellectuels; importation qui a instauré de nouvelles catégories de pensées, de nouvelles conceptions et de nouvelles façons d'analyser et de comprendre la nouvelle façon de vivre et d'aimer qui se grefferont au système de pensée autochtone.

A ne pas oublier non plus la présence d'une dichotomie tradition/modernité qui recoupe une opposition arriérée/progressiste. Zoyâ Pirzâd illustre l'importation de la pensée occidentale en Iran au travers des apports intellectuels; importation qui a instauré de nouvelles catégories de pensées, de nouvelles conceptions et de nouvelles façons d'analyser et de comprendre la nouvelle façon de vivre et d'aimer qui se grefferont au système de pensée autochtone.[3]

Le monologue de Royâ dans *Lakkeh-hâ* (Les tâches) ou celui de Tarâneh dans *Père Lachaise*, s'établit par le passage de l'oral à l'écrit, d'un groupe social à l'autre, d'une pensée archaïque à celle marquée par le modernisme. Pour souligner l'atmosphère empreinte des tabous de la société, Pirzâd structure ses nouvelles et notamment celle de *Ta'm-e gas-e khormâlou* (Le goût âpre des kakis) par un jeu d'opposition, et par l'emploi de la figure de l'antithèse. La nouvelliste établit une opposition entre deux idées afin que l'une mette l'autre en évidence. Par exemple *Mesl-e hamey-e asr-hâ* (Comme tous les après-midis) illustre une opposition des voix: tendre/cruelle ou tolérante contre impatiente. A travers des petits tableaux de la vie quotidienne, on retrouve des antithèses où sont opposées des idées, lorsque la femme protagoniste au centre du débat revendique son rôle. On trouve aussi des antithèses notionnelles, où sont opposées des idées modernes/archaïques, notamment lorsque Pirzâd relate le joug traditionnel en l'opposant au joug moderne. C'est surtout dans *Le goût âpre des kakis* que la nouvelliste construit tout une espèce caractérisée par des couples d'oppositions sur le modèle du dualisme femme au foyer/femme forte.

Selon Gérard Genette, la relation entre le jour et la nuit ne relève pas uniquement de l'opposition, donc de l'exclusion réciproque, mais aussi de l'inclusion: car d'un côté, le jour exclut la nuit, de l'autre il la comprend.[4] Pirzâd utilise également des vocables intermédiaires de façon symbolique dans ses nouvelles, méticuleusement ordonnés pour être mis devant les antonymes. On le voit par exemple dans *Les taches,* illustrant le vide intérieur de Royâ vivant recluse et ne pensant qu'à nettoyer la moindre tache. Au départ, cette attitude est pour le protagoniste une habitude; petit à petit elle se transforme en une obsession: détacher la moindre tache qu'elle voit. Pour fuir la solitude.[5]

Mais le regard chez Pirzad est toujours oblique et le plus souvent paradoxal. À la fois tendre et cruel, tolérant et impatient, impitoyable et léger. On en trouvera les meilleurs exemples dans *Zendegui-e shâd-e âghâ-ye F*. (La vie heureuse de Monsieur F.) et *Khânom-e F. yek zan-e khoshbakht ast* (Madame F. est une femme heureuse).

La progression de la nouvelle *Le gout âpre des kakis* est traversée d'oppositions: d'abord les fiançailles, le mariage et

finalement le divorce. Ainsi, le goût de briser et de diviser se révèle inépuisable chez Pirzâd et procède de son besoin d'agir sur le lecteur en lui faisant percevoir ces écarts de façon appuyée. Ces dualités donnent aux nouvelles de Pirzâd leur ton caractéristique.

De fait, tous les textes baignent dans une atmosphère où règne l'opposition. Tous les concepts forment des paires contraires qui nous semblent irréductibles, mais qui pourraient aussi constituer des complémentarités, permettant la jonction des oppositions et aidant à retrouver la paix et la tolérance qui garantissent la survie d'une conscience autonome.

Le contexte social est le ciment des nouvelles de Pirzâd. Le lecteur peut clairement remarquer la critique de la nouvelliste à l'encontre de l'intolérance que la tradition porte à la modernité qu'elle écrase.

Par conséquent, Pirzâd revendique une place pour la tradition qui se transmet par le choix de la brièveté dans ses nouvelles.[6] Le lecteur d'aujourd'hui est en droit de s'interroger sur cette forme courte, fragmentaire, brisée qui, selon Christophe Balaÿ, est comme les miroirs de l'architecture iranienne, morcelée comme la conscience de l'individu moderne. Modernité donc, de la structure, mais aussi de la forme, du ton et de la langue.

Plusieurs voix narratives alternent dans les nouvelles de Pirzâd. Cette hétérogénéité du discours permet aux narrateurs multiples d'étayer leurs propres récits sur l'histoire des femmes en Iran, de témoigner de la situation sociale et familiale de celles-ci. Cette polyphonie énonciative s'inscrit dans l'ensemble de l'œuvre fictive de Pirzâd qui fait entendre plusieurs subjectivités de je diverses qui s'emparent, chacune à sa manière, de la narration, pour raconter leur histoire personnelle.

Dans ces nouvelles, la narratrice ne se présente pas comme un protagoniste de l'histoire qu'elle relate: il s'agit là d'une narratrice hétérodiégétique.[7]

Cette narratrice, qui maîtrise apparemment tout le savoir du récit, connaît parfaitement les différents personnages, temps et lieux. Elle est ainsi à la fois puissante et omnisciente. Car elle perçoit tout, sans être forcée de tout raconter. Elle peut voiler certains faits ou ne pas les mentionner, elle peut aussi effectuer des rétroversions, des anticipations, voire manipuler le lecteur et susciter son intérêt et sa curiosité. Le statut de Pirzâd est défini par son niveau narratif (extradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétérodiégétique) on remarque que son statut est à la fois les deux: extradiégétique et hétérodiégétique. Selon Gérard Genette, la narratrice raconte une histoire d'où elle est absente.[8]

Mieke Bal[9] constate que l'agent narratif, le narrateur/la narratrice, est considéré en tant que "the linguistic subject", dont la fonction est de s'exprimer dans un langage qui constitue le texte. Alors il n'est ni féminin, ni masculin, il est un "it". Cependant, dans les nouvelles de Pirzâd, nous parlerons plutôt de la présence d'une narratrice hétérodiégétique, car son écriture subjective exprime souvent un point de vue attribuable à une conscience féminine. Pourtant, si la narration hésite à choisir sa voix, le point de vue, lui, est conçu

Le goût de briser et de diviser se révèle inépuisable chez Pirzâd et procède de son besoin d'agir sur le lecteur en lui faisant percevoir ces écarts de façon appuyée. Ces dualités donnent aux nouvelles de Pirzâd leur ton caractéristique.

avec une totale unité de conscience, toute féminine, entièrement concentrée dans un regard: celui de la jeune romancière se débattant entre son lapin et ses tomates,

Le lecteur d'aujourd'hui est en droit de s'interroger sur cette forme courte, fragmentaire, brisée qui, selon Christophe Balaÿ, est comme les miroirs de l'architecture iranienne, morcelée comme la conscience de l'individu moderne.

celui de la jeune ménagère qui épie de sa fenêtre la vie parallèle de sa voisine (H*amsâyegân* (Les voisines)), de celle qui se souvient de son enfance passée à rêver en compagnie de son platane (*Rou-ye labeh-ye panjereh-ash* (Sur le rebord de sa fenêtre)). C'est aussi celui de cette femme qui trouve son double dans le magasin d'antiquités (*Fenjân-e bozorg* (Le mug)), ou encore ces regards que se



▲ *Couveture du livre de* Ta'm-e gas-e khormâlou *(Le goût âpre des kakis)*

portent mutuellement des générations de femmes qui se croisent au milieu de la rue enneigée en plein hiver (*Zemestân* (L'hiver)). Regard de la femme qui attend le retour du mari, par amour, ou peut-être par habitude (*Les taches*) ou celui de la femme qui n'a plus que ses souvenirs à partager (*Yek zendegui* (Une vie)). Regard de la femme sur l'homme assis dans le parc, sur celui qui a accompagné sa vie (*Magas* (La mouche); *Yek joft jourâb* (Une paire de bas)), sur une présence quasi imperceptible.[10]

Il ne s'agit pas d'une voix faible[11] à travers la voix narrative sans pouvoir ou non autoritaire, que l'on pourrait opposer à la "discursive authority", dotée d'une plus grande crédibilité et d'une plus grande validité intellectuelle, qui se construit dans l'interaction entre le narrateur et le destinataire. Cette narratrice omniprésente, dans notre cas, Pirzâd, occupe une fonction extra représentationnelle, en faisant des réflexions générales sur le monde, en exprimant son jugement et faisant des commentaires.[12]

Quant aux lecteurs des nouvelles de Pirzâd, ils/elles sont bien conscients que la nouvelliste ressent surtout une grande exploration à l'égard des vies de ses personnages féminins de ses nouvelles. Une ouverture sur la modernité.

Pirzâd ne se révolte pas contre la loi ancestrale selon laquelle le rôle de la femme se réduit purement à celui de cuisinière et génitrice. De façon bien évidente, Zoyâ Pirzâd met en exergue la prise de conscience, par la femme iranienne, de son existence en tant que sujet et non pas sujette. C'est bien la femme iranienne et son identité qui constituent le centre de ses écrits littéraires.

Son écriture se veut de l'analyse identitaire, psychologique et sociologique.

Car elle ne nous révèle pas la révolte, la violence, les injustices comme le font la plupart des écritures militantes, mais elle nous raconte de façon très simple et très douce différents événements de la vie quotidienne. Son écriture est colorée de très simples détails, pour arriver à montrer les inégalités qui déchirent non seulement la conscience d'un être humain mais aussi toute une société, quasiment la vie intime de ses protagonistes.

Avec une subtilité extraordinaire, Pirzâd est hantée par le désir de résister contre la prédominance masculine. La nouvelliste iranienne s'applique à élaborer un style adapté à sa thématique, un langage aussi doux que celle-ci. En tant que lecteur, on a l'impression qu'elle désire communiquer directement avec lui pour qu'il prenne conscience des vérités qui existent dans la société moderne iranienne.

Pour Pirzâd, écrire est un choix de révélation face aux nombreuses facettes de la vie conjugale, familiale et enfin la vie dans la société iranienne de nos jours.

Le langage littéraire de la nouvelliste ne se veut donc pas néanmoins aussi doux et aussi simple que la thématique traitée. Cependant, la création de son texte littéraire, court et fragmenté, où le discours triste et nostalgique prédomine, révèle des passages d'une ironie étonnante. Le lecteur remarque parfois immédiatement que certains passages narrant des scènes pessimistes s'achèvent par des séquences qui nous amènent sur une autre scène où règne l'ironie. Il nous semble que le style pirzâdien s'efforce d'affaiblir cette construction désespérante. Comme Leilâ, qui au début de l'histoire, ne voyait de la vie que le nettoyage des taches. Et petit à petit, cette action devient pour elle un soulagement, voire une libération de sa vie familiale qui l'emprisonne.

L'objectif primordial de la romancière Pirzâd est finalement de parler de la condition de la femme iranienne. Les femmes dans les nouvelles de Pirzâd tentent de se défaire de la tutelle masculine, des jeunes femmes instruites ou non instruites, chacune à sa façon prêtes à une évolution identitaire après avoir pris conscience du droit de l'émancipation et de l'autonomie de la femme iranienne, en tant que sujet et non pas objet. ■

---

1. Hamon, Philippe, *Poétique du récit*, Editions Points, Paris, 1976, p. 140.
2. De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Editions Payot, Paris, 1972, p. 99.
3. Voire: Gächter, Afsaneh, *Daryush Shayegan interkulturell gelesen*, Traugott Bautz, Nordhausen, 2005.
4. Genette, Gérard, *Figures II*. Editions du Seuil, Paris, 1967, p. 103.
5. *Les tâches* in Pirzâd, Zoyâ, *Le gout âpre des Kakis*. Zulma, Le livre de poche, 2009.
6. Balaÿ, Christophe, *Stylistique de l'œuvre de Pirzad*: http://www.zulma.fr/datas/files/stylistique_pirzad.pdf, page consultée le 3 juin 2012.
7. Reuter, 1996, p. 36.
8. Genette, Gérard, *Figures III*. Collection Poétique Seuil, Paris, 1972. p. 266.
9. Bal, Mieke, *Introduction to the theory of narrative*, 2nd édition, University of Toronto Press, 1994.
10. Balaÿ, Christophe, *Stylistique de l'œuvre de Pirzad*: http://www.zulma.fr/datas/files/stylistique_pirzad.pdf, page consultée le 3 juin 2012.
11. Lanser, Susan Sniaer, *Women writers and narrative voice*. Cornell University Press, United States of America, 1992, p. 11.
12. Ibid.

Bibliographie:

-Bal, Mieke, *Introduction to the theory of narrative*, 2nd édition, University of Toronto Press, 1994.
-Balaÿ, Christophe, *Stylistique de l'œuvre de Pirzad,* in http://www.zulma.fr/datas/files/stylistique_pirzad.pdf, page consultée le 3 juin 2012.
-De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, éditions Payot, Paris, 1972.
-Gächter, Afsaneh, *Daryush Shayegan interkulturell gelesen*, Traugott Bautz, Nordhausen, 2005.
-Genette, Gérard, *Figures II*, éditions du Seuil, Paris, 1967.
-Hamon, Philippe, *Poétique du récit,* éditions Points, Paris, 1976.
-Lanser, Susan Sniaer, *Women writers and narrative voice,* Cornell University Press, United States of America, 1992.
-Pirzâd, Zoya, *Ta'm-e gas-e khormâlou* (Le gout âpre des Kakis), Zulma, Le livre de poche, 2009.

La littérature de la Défense sacrée

Arefeh Hedjâzi



L'histoire de l'Iran montre que ce vieux pays a toujours été en proie à des agressions militaires incessantes, des invasions dont les traces sont perceptibles partout dans la culture iranienne. Étant donné la situation géographique de l'Iran, territoire au confluent de plusieurs mondes et souvent soumis à des attaques, il existe une très ancienne littérature de guerre, que l'expression "littérature de la résistance" pourrait mieux exprimer. Le plus important monument de littérature épique de l'Iran demeure le *Shâhnâmeh* ou Livre des Rois de Ferdowsi, mais tout au long de l'histoire iranienne, de nombreux récits guerriers et épiques, valorisant la défense de la patrie ont vu le jour. Dans tous, militairement parlant, l'Iran est un pays menacé et agressé.

A partir du XIXe siècle, période qui marqua le début d'une décadence profonde de la société iranienne, la littérature de la "Défense" ou de la "Résistance" subit également cette déchéance généralisée. Les humiliantes défaites militaires et la perte de grands pans de territoires par l'Iran touchèrent durement cette littérature, qui n'avait plus de "héros" à illustrer. Seules quelques rares œuvres sont notables, comme les récits autour de la vie et de la mort de Reyss 'Ali Delvâri, qui combattit courageusement les Anglais dans le sud de l'Iran et fut tué en septembre 1915 ainsi que, de façon générale, des récits, des poèmes et des romans qui illustrent et parlent de la résistance iranienne face aux Anglais au sud du pays durant la Première Guerre mondiale.

La littérature de la "résistance" durant l'ère pahlavi (1925-1979)

L'oppression régnante durant la période pahlavie conjuguée à l'entrée des idées intellectuelles européennes en Iran ainsi que de l'idéologie marxiste et socialiste, provoqua la création d'une vague d'œuvres de "résistance" face à l'oppression étatique, œuvres marquées par le réalisme social et le naturalisme qui, sur un ton souvent épique mais sombre, décrivaient indirectement la condition désastreuse de la société iranienne de cette période. D'un autre côté, le courant religieux, également en

conflit avec l'Etat pahlavi et son occidentalisation forcenée, contribua à la création d'une littérature de "résistance" trouvant son inspiration dans la religion et la culture iranienne islamique. La production en matière de littérature de "résistance" ou littérature engagée était de quatre types:

- La traduction d'œuvres littéraires épiques et héroïques, les littératures "résistantes" d'autres pays et civilisations, depuis les classiques œuvres épiques jusqu'aux ouvrages récents, reflets des bouleversements de la modernité. On traduisit également des ouvrages proprement militaires. Les plus appréciés de ces ouvrages furent ceux dédiés aux luttes anticolonialistes en Amérique, en Afrique et en Asie.

- La reproduction et la réécriture en un langage moderne des œuvres de la littérature de guerre et de résistance iraniennes classiques épiques. Ces ouvrages mettent en scène les personnages héroïques de l'histoire iranienne, en particulier ceux ayant résisté à la tyrannie royale ou à un envahisseur étranger tels que Mazdak, Bâbak, Abou Moslem, etc. Ces ouvrages avaient une forte coloration nationaliste et étaient moins sous l'influence des courants littéraires modernes.

- La poésie et les ouvrages poétiques au ton mystérieux et symbolique, généré par la censure politique, mettant parfois en scène l'utopie du bonheur vécu dans d'autres pays, notamment l'utopie du "paradis socialiste". On peut citer des poètes comme Nimâ Youshij, Mehdi Akhavân Sâless ou Ahmad Shâmlou comme d'importantes figures de ce courant. Ce courant littéraire prit une ampleur sans précédent après le coup d'Etat américain de 1953, qui provoqua une forte haine anti-américaine en Iran et par conséquent, le rejet des valeurs "capitalistes" et occidentales. Ce rejet joua en faveur du système socialiste qu'une importante frange d'écrivains et d'intellectuels iraniens plébiscita désormais. Ainsi, la littérature politique et révoltée, la littérature de "résistance" qui suivit cette période fut majoritairement orientée vers le "bonheur socialiste" et est une littérature de gauche. Plus tard, ce courant donna notamment naissance à la poésie de la guérilla ou la poésie partisane dont le plus illustre représentant est Khosrow Golsorkhi.

Étant donné la situation géographique de l'Iran, territoire au confluent de plusieurs mondes et souvent soumis à des attaques, il existe une très ancienne littérature de guerre, que l'expression "littérature de la résistance" pourrait mieux exprimer. Le plus important monument de littérature épique de l'Iran demeure le *Shâhnâmeh* ou Livre des Rois de Ferdowsi, mais tout au long de l'histoire iranienne, de nombreux récits guerriers et épiques, valorisant la défense de la patrie ont vu le jour.

- Malgré le fort impact de la littérature de "résistance" de gauche, le courant religieux-national fut également très actif dans le domaine littéraire, notamment avec des auteurs et poètes tels que Mohammad Rezâ Hakimi, Moussavi Garmâroudi, Javâd Mohaddessi, M. Azarm et surtout le plus important d'entre eux, qui eut un rôle incontournable dans la préparation "culturelle" de la Révolution islamique: 'Ali Shariati.

Avec l'apparition de la notion de "peuple" dans un sens révolutionnaire et moderne, une littérature de la" résistance" populaire prit forme durant la Révolution.

Les slogans, les chansons révolutionnaires, les tracts, les messages muraux, etc. tous appartiennent à cette littérature de la "résistance" populaire.

La littérature de la "Défense sacrée"

La guerre de l'Irak contre l'Iran, qui dura huit très longues années (1980-1988) fut à l'origine d'un foisonnement littéraire extraordinaire et de la naissance d'une littérature de guerre, nommée en Iran la "littérature de la Défense sacrée" ou "littérature de la Résistance". Cette littérature comprend d'une part la mise à

La guerre de l'Irak contre l'Iran, qui dura huit très longues années (1980-1988) fut à l'origine d'un foisonnement littéraire extraordinaire et de la naissance d'une littérature de guerre, nommée en Iran la "littérature de la Défense sacrée" ou "littérature de la Résistance".

l'écrit des faits historiques, les rapports, les souvenirs, les incarnations populaires de la résistance (les chansons, les banderoles, les tags muraux, les slogans, etc.) et généralement, toute manifestation culturelle autour de la guerre et de la résistance, mais aussi la guerre vue dans le prisme de l'écriture littéraire. Dans cette optique, il y a deux littératures de la Défense sacrée:

- La littérature datant des huit années de guerre elles-mêmes. Les œuvres de cette période sont également à classer selon la période de la guerre dont elles datent.
- La littérature de guerre de l'après-guerre.

L'usage de l'expression "littérature de la Défense sacrée" à la place de littérature de guerre réduit les œuvres qui y sont éligibles à celles comprenant les caractéristiques essentielles de l'esprit iranien de la résistance durant la guerre, alliant à la nécessité de la défense patriotique la question du sacré, de la religion et de la culture islamique iranienne. Cette littérature est à ranger ensuite dans la grande catégorie d'une littérature de guerre mondiale ou plus exactement, d'une littérature "de la résistance face à l'occupant ou l'oppresseur".

La littérature de la Défense sacrée: première période (1980-1988)

Au niveau thématique, la littérature de la Défense sacrée de la première période (1980-1988) est très réaliste et répond aux nécessités d'un pays en guerre, au territoire occupé par l'ennemi. Les thèmes développés par cette littérature sont donc simplifiés, épurés pourrait-on dire. Ces thèmes sont notamment les suivants:

- L'encouragement et l'invitation du corps social à la participation à la défense, la résistance, la patience et la lutte sur tous les plans contre les envahisseurs.
- L'éloge des combattants.
- L'exhortation à l'unité, la solidarité et refus de la dissension nationale.
- La glorification des martyrs et des héros tombés sur les champs de bataille, dans le cadre d'une mise en parallèle avec les personnalités sacrées de l'islam.
- L'usage incessant des symboles religieux, des versets coraniques et des paroles des saints.
- Le dédain envers l'esprit de classe et l'aristocratie, l'insistance sur l'égalité de la condition humaine, le rejet de l'indifférence et le refus de l'attachement à la vie terrestre.
- L'exhortation à l'imitation des personnages saints et héroïques de l'islam

et leur présentation en tant que modèles à suivre.

- L'usage des figures mythiques et épiques de la culture iranienne, tels que les héros mythologiques du *Shâhnâmeh.*

- L'unification de la religion, du peuple et de la patrie: ces trois éléments forment la base de la littérature de la Défense sacrée iranienne. Durant la guerre, la première littérature de guerre, c'est surtout en poésie que l'alliance de ces trois éléments est le plus nettement soulignée.

- La glorification de l'âyatollâh Khomeyni, guide du pays, et exhortation à l'écouter. Dans les œuvres littéraires, il est présenté comme le Vieux mystique, celui qui montre la voie et qu'il faut suivre.

- L'espoir en l'avenir et la croyance en la victoire.

- La description de l'atmosphère religieuse et mystique qui régnait chez les combattants.

- La description réaliste et vivante de la guerre.

La littérature de la Défense sacrée de la deuxième période: l'après-guerre

Dans cette littérature nouvelle, datant de la fin de la guerre en 1988, de nouvelles caractéristiques apparaissent, alors que d'autres, telles que l'exhortation au combat, disparaissent. On peut notamment citer:

- L'expression d'une peur quant à la disparition de l'héritage et des valeurs du front, le mécontentement et le désarroi face à l'apparition des planqués et des opportunistes: cette peur et ce désarroi sont en particulier à noter dans la littérature des premières années d'après-guerre.

- L'exhortation aux anciens combattants à la préservation des valeurs défendues durant la guerre et l'esprit de résistance. Ce sujet a surtout été débattu



▲ *Couverture du roman* Safar be garâ-ye 270 daradjeh *(Voyage au 270º parallèle), écrit par Ahmad Dehghân*

dans le cadre littéraire et romanesque.

- Le refus de l'injustice et de l'oubli des martyrs, des anciens combattants et de la perte des valeurs: ces ouvrages sont en particulier des complaintes, exprimées dans des formes narratives et poétiques très littéraires et ont parfois un ton provocateur et mordant. Il y a également une forme notable de culpabilité dans ces

> L'usage de l'expression "littérature de la Défense sacrée" à la place de littérature de guerre réduit les œuvres qui y sont éligibles à celles comprenant les caractéristiques essentielles de l'esprit iranien de la résistance durant la guerre, alliant à la nécessité de la défense patriotique la question du sacré, de la religion et de la culture islamique iranienne.

œuvres. Cette culpabilité est surtout visible dans les premières années d'après-guerre où les auteurs, très souvent des anciens combattants, regrettaient leurs camarades.

- La nostalgie et la douleur de l'adieu à la guerre et au front.

- La critique: durant la première littérature de la Défense sacrée, les nécessités de la guerre demandaient une valorisation extrême de la guerre. La seconde vague de littérature de guerre revient avec l'idée de l'expression "réaliste" et de la réalité atroce de la guerre.

La rédaction, la compilation et le rassemblement des mémoires de guerre ont pris de plus en plus d'ampleur depuis la fin de la guerre et se sont aussi approfondis. Ces mémoires sont rédigés par les anciens combattants, les journalistes, les hommes politiques, en un mot des hommes qui ont vécu la guerre. Durant l'après-guerre, l'organisation de "soirée-mémoire" a également contribué au développement de ce type d'écrits.

Les genres littéraires de la Défense sacrée

- Les poèmes de la Défense sacrée: on les voit apparaître dès les premiers jours de la guerre, sous forme de défis lancés aux ennemis ou chansonnettes épiques, dans les journaux et magazines. Ces poèmes sont souvent sans rimes avec un langage narratif. Ces poèmes sont peu littéraires, plutôt des chansons. Plus tard, cette première poésie de la Défense sacrée s'est fortement poétisée et a investi toutes les formes poétiques de la poésie persane. Actuellement, la forme du *ghazal* domine les autres formes dans la poésie de la Défense sacrée.

- La rédaction des mémoires de guerre: quantitativement parlant, la rédaction, la compilation et le rassemblement des mémoires de guerre ont pris de plus en plus d'ampleur depuis la fin de la guerre et se sont aussi approfondis. Ces mémoires sont rédigés par les anciens combattants, les journalistes, les hommes politiques, en un mot des hommes qui ont vécu la guerre. Durant l'après-guerre, l'organisation de "soirées-mémoires" a également contribué au développement de ce type d'écrits. Ces mémoires sont généralement appuyés de documents, photographies, lettres, cartes, objets, etc. Jusqu'en 2010, environ deux mille titres de mémoires de guerre avaient été publiés.

- Nouvelles et romans de guerre: la littérature romanesque est une branche importante de la littérature de guerre et souvent, dans le cas de la littérature de guerre iranienne, les auteurs sont des anciens combattants. Le premier titre romanesque de la littérature iranienne de la guerre Iran-Irak est la nouvelle *Sarbâz* (Le soldat), de Misâgh Amir Fajr, publiée le 3 octobre 1980, soit douze jours après le début de l'attaque irakienne.

- L'autofiction est aussi un genre où les auteurs de la littérature de la Défense sacrée se sont illustrés, notamment en raison de leur propre passé de combattants.

- Les testaments, les lettres et les écrits du front: Cet ensemble, au-delà de son importance historique, forme également la plus importante expression de la littérature de la Défense sacrée.

- Les slogans et les chansons: ces slogans et chansons sont souvent anonymes et représentent l'expression du peuple, des combattants, etc.

- Les épitaphes.

- Les tableaux muraux, les tags, etc.: souvent relevés d'humour, ces phrases courtes expriment avec peu de mots des situations très difficiles.

- Les bandeaux que les combattants nouent autour de leur tête et qui presque toujours, portent des inscriptions.

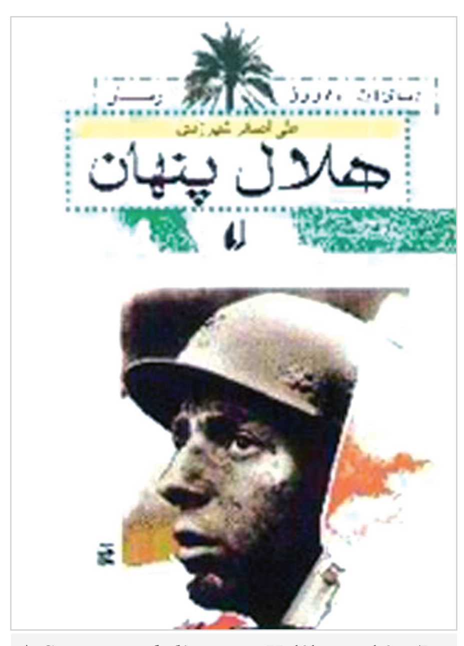
- Les récits de voyage des combattants.

- Les journaux de route, intéressants historiquement, militairement, mais aussi littérairement.

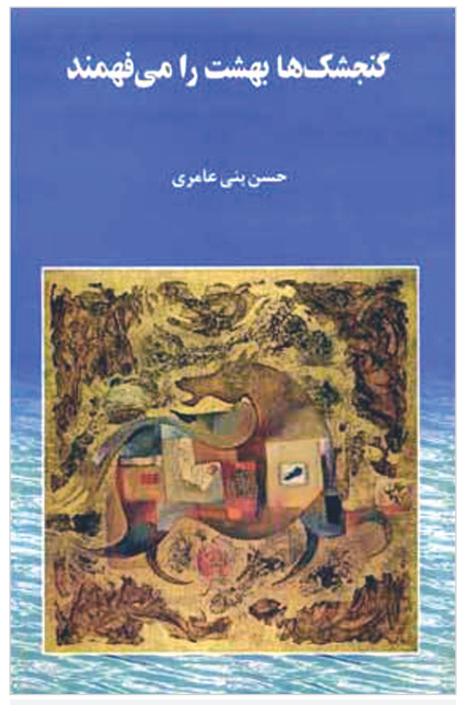
La prose littéraire de la Défense sacrée

La littérature de la Défense sacrée vit le jour dès le commencement des hostilités: la première nouvelle de la guerre fut publiée douze jours après l'attaque irakienne, et le premier roman de cette littérature publié moins d'un an après le début de la guerre sous le titre *Khâneh-i bâ 'atr-e golhâ-ye sorkh* (Une maison au parfum des roses). Cette même année, la publication d'ouvrages comme *Shesh tâblo* (Six tableaux) de 'Abdol-Hayy Shammâssi ou *Morgh-e Amin* (L'oiseau Amen) de Sirous Tâhbâz montrent déjà l'émulation en la matière. En une décennie, de 1981 à 1991, 1646 romans et nouvelles furent publiés par plus de 260 écrivains traitant de la Défense sacrée. Les sujets traités étaient généralement le martyre, l'héroïsme des combattants, l'impact de la guerre dans la vie de la population, les migrations, les destructions et ruines, les opérations militaires, etc. Durant les mêmes années, de célèbres romans comme *Zamin-e soukhteh* (Terre brûlée) d'Ahmad Mahmoud, *Nakhl-hâye bi sar* (Les dattiers décapités) de Ghâssemali Farâsat, *'Orouj* (Elévation) et *Râh-e kenâr-e* (Le chemin de la côte) de Nâsser Irâni, *Oghiânous-e sevvom* (Le troisième océan) de Hassan Khâdem, *Mohâdjer* (L'immigrant) de Rezâ Râhgozar, *Parastou* (L'hirondelle) de Mahmoud Golâbdarrei, *Bâzgasht az marg* (Retour de la mort) de 'Abdol Jabbâr Assadi Howeyziân, *Aftâb dar siâhi-e jang gom mishavad* (Le soleil se perd dans l'obscurité de la guerre) d'Asghar 'Abdollâhi, *Khâterât-e yek sarbâz* (Mémoires d'un soldat) de Ghâzi Rabihâvi ou *Esmâ'il Esmâ'il* de Mahmoud Gholâbdarrei furent publiés, qui eurent un impact important sur le développement de ce genre littéraire.

Dans les récits des années de guerre, la décennie 1980, une vision idéalisée et glorieuse est nettement plus visible que dans les récits des années 90 où la réalité de la guerre est explorée dans de nouvelles perspectives, mettant à jour des dimensions ignorées jusqu'alors. Dans les années 80, une moindre attention est prêtée aux techniques narratives et littéraires et l'émotivité; parfois le prosélytisme domine et la forme la plus utilisée demeure celle de la nouvelle, remplacée dans les années 90 et l'après-guerre par le roman.



▲ *Couverture de l'ouvrage* Helâl-e penhân *(Le croissant caché), écrit par 'Ali Asghar Shirzâdi*



▲ *Couverture de l'ouvrage* Gonjeshk-hâ behesht râ mifahmand *(Les moineaux comprennent le paradis), écrit par Hassan Bani 'Ameri*

Dans les années 80, une moindre attention est prêtée aux techniques narratives et littéraires et l'émotivité; parfois le prosélytisme domine et la forme la plus utilisée demeure celle de la nouvelle, remplacée dans les années 90 et l'après-guerre par le roman.

Les thèmes des œuvres romanesques de la Défense sacrée

Durant les premières années de la guerre, la littérature demeure relativement réaliste, se basant sur l'héroïsme et la résistance des combattants et de la population. Dans ces récits, la figure du combattant représente ce dernier comme tout à fait angélique et divin alors que l'ennemi est dépeint comme misérable, pathétique et bas. Dans ces récits, les personnages sont généralement typés selon des modèles très simples. Dans les années suivantes, de plus en plus d'attention fut portée aux techniques narratives, et le regard ainsi que l'optique selon laquelle la guerre était considérée changea. Ce changement devint dominant à partir de la seconde moitié des années 90 et 2000. De façon générale, les thèmes exploités dans les œuvres romanesques de la Défense sacrée sont:

- Le courage, l'héroïsme et l'abnégation: généralement, cette thématique visible dans la quasi-totalité de la littérature de la Défense sacrée est à mettre en relation avec "la grande leçon de l'Ashourâ".
- Le martyre et la vie des prisonniers de guerre dans les camps irakiens.
- Le contraste entre la vie au front et la vie urbaine: cette thématique est fortement marquée par la nostalgie de la guerre et les personnages souffrant de la vie citadine, souhaitent revivre la grande période de la guerre. Cette thématique est particulièrement présente dans la poésie de la Défense sacrée et forme souvent l'infrastructure narrative des romans d'après-guerre.
- Les traumatismes sociaux et psychologiques.
- Les bombardements: cette thématique est utilisée pour dépeindre la vie des populations civiles durant la guerre.
- Les traumatismes et pathologies développés par les anciens combattants: cette thématique sert également de cadre pour rappeler l'abnégation, le sacrifice et parfois la solitude et la nostalgie des anciens combattants.
- Les problèmes familiaux et sociaux des combattants: considérant que la guerre Iran-Irak est une guerre contemporaine et que la majorité de ceux qui y ont pris part sont toujours vivants, cette thématique est d'actualité et permet de dépeindre la vie ordinaire des combattants et anciens

combattants.

- Le pacifisme: la littérature de la Défense sacrée est une littérature pacifiste. Ce pacifisme fut visible dès la naissance de cette littérature, mais se voit plus nettement dans les œuvres récentes (fin années 90 jusqu'au présent) qui insistent sur les aspects négatifs de la guerre.

Les auteurs

La guerre Iran-Irak étant une guerre récente, les auteurs qui l'illustrent forment une jeune génération ayant elle-même vécu la guerre. Les écrivains et poètes de la littérature de la Défense sacrée sont généralement des auteurs qui ont eu l'occasion de vivre la guerre et en faire une expérience personnelle, qui est la matière première de leur écriture. L'un des critiques dit de cette génération: "*Les auteurs de ces récits n'étaient pas à l'origine des écrivains professionnels. C'étaient des hommes qui voulaient partager leur expérience de la guerre avec les autres. Ils s'inquiétaient de voir s'oublier les idéaux et les valeurs qui étaient à l'origine de la résistance et écrivaient dans l'urgence, c'est pourquoi ils réussissaient peu à créer des œuvres aux personnages vivants et réels. Ils ne voulaient pas vraiment exprimer leurs idéaux au travers de techniques narratives sophistiquées et indirectes.*"[1] Aujourd'hui, à peine vingt ans après la fin de la guerre, le mûrissement de leur écriture permet désormais à cette génération de créer des œuvres très différentes des premiers ouvrages de la littérature de la Défense sacrée, justement en transmutant l'expérience directe de la guerre en une littérature en plein développement qui est peut-être plus apte à durer.

La littérature de jeunesse de la Défense sacrée

L'une des particularités de la littérature contemporaine de guerre en Iran demeure l'importance du champ réservé à la jeunesse. Ainsi, une littérature de jeunesse de la Défense sacrée s'est développée parallèlement à la littérature de guerre pour adultes, pour des raisons pédagogiques. Le corpus de cette littérature de guerre pour jeunesse est aujourd'hui l'un des plus importants en matière de littérature pour enfants et adolescents en Iran. La littérature de jeunesse de la Défense sacrée peut être divisée en deux grands groupes:

- La littérature de guerre écrite par des auteurs adolescents qui ont vécu la guerre, soit en tant que civils, soit en tant que combattants. Certains de ces très jeunes auteurs sont aujourd'hui parmi les grands noms de la littérature de guerre iranienne.
- La littérature de guerre écrite par des adultes à l'intention des enfants et adolescents. Ce deuxième type compose la majorité des œuvres de guerre pour jeunesse. Les personnages principaux de ces récits sont souvent des enfants et des adolescents.

Il faut aussi préciser que l'humour, généralement présent dans les récits de guerre, est présent dans les œuvres de guerre pour jeunesse.

La guerre Iran-Irak est aujourd'hui encore omniprésente dans la société iranienne et dans la vie quotidienne des Iraniens. C'est pourquoi la littérature de cette guerre a encore bien des choses à dire. C'est une littérature très jeune qui a subi de grandes modifications depuis son apparition en 1980 et dont le corpus ne cesse de se développer; en un mot, une littérature en pleine création.■

---

1. Mirabedini, Hassan, *Sad Sâl dâstân nevisi Iran* (Cent ans de narration iranienne), Téhéran, ed. Tcheshmeh, 1998, tome III, p. 890. Cité dans Sangari, Mohammad Rezâ, *Adabiât-e Defâ'-e Moghadas* (Littérature de la Défense sacrée), Téhéran, ed. Organisation de la préservation des œuvres et des valeurs de la Défense sacrée, 2008.

Bibliographie:

- Sangari, Mohammad Rezâ, *Adabiât-e Defâ'-e Moghadas* (Littérature de la Défense sacrée), Téhéran, éd. Organisation de la préservation des œuvres et des valeurs de la Défense sacrée, 2008.
- Pârsi Nejâd, Kâmrân, *Jangui dâshtim, dâstâni dâshtâni* (Une guerre, un récit), Téhéran, éd. Sarir, 2005.
- San'ati Mohammad Hossein, *Ashnâyi bâ adabiât-e Defâ'-e Moghadas* (Introduction à la littérature de la Défense sacrée), Téhéran, éd. Organisation de la préservation des œuvres et des valeurs de la Défense sacrée, 2008.

Dâ (La Mère)
Chapitre trente-six

Traduction:
Zeinab Golestâni



Le livre* Dâ*, recueil de propos recueillis par A'zam Hosseini, raconte les souvenirs de Zahrâ Hosseini, kurde originaire de Khorramshahr, qui avait dix-sept ans lors de l'attaque irakienne, et couvre essentiellement la bataille de Khorramshahr. Khorramshahr est une ville importante dans l'histoire de la Défense sacrée (*defâ'-e modaqqas*, 1980-1988) et est le symbole de la résistance iranienne. Les souvenirs de ces premiers jours de guerre sont détaillés avec précision dans ce livre et font revivre la mémoire de cette guerre à des millions d'Iraniens. Ce livre, publié pour la première fois en 2008, a été des dizaines de fois réédité.

Maintenant que la ville avait été libérée, j'avais demandé à Habib de m'emmener à Khorramshahr dès que possible. Je souhaitais tant revoir ma ville. On ne permettait toujours pas aux civils de visiter la ville ou d'y retourner vivre. Le jour où Habib a dit: «Allons visiter Khorramshahr», j'étais folle de joie. J'éprouvais un sentiment étrange. J'étais heureuse de revoir ma ville après près de deux ans. Je pensais qu'elle était toujours la Khorramshahr que j'avais connue. J'ignorais encore ce que lui était arrivé. Dès qu'on est entré dans la ville, j'ai été abasourdie. Le pont sur le fleuve qui reliait la ville à sa partie sud - Kout Sheikh et Mahrazi et enfin la route d'Abâdân - avait été détruit. Nous avons passé un pont mobile baptisé «la Liberté» et rejoint la ville.

Je n'arrivais pas à croire ce que je voyais. Je ne voyais plus de ville. Tout avait été rasé. Je ne savais plus où l'on était. Partout où on allait, Habib rappelait le quartier qu'autrefois cet endroit avait été. (…) Il n'y avait ni rue, ni place, ni maison (…) Tout était devenu désert. Seuls de vastes champs de mines nous entouraient. Les Irakiens avaient partout dressé des pancartes indiquant les champs de mines. Ils avaient été tellement surpris par la contre-offensive qu'ils n'avaient même pas eu le temps de ramasser ces pancartes qu'ils avaient plantées pour leurs soldats.

Nous nous sommes dirigés vers la grande mosquée. Malgré tous les dégâts, elle était toujours debout. J'y suis entrée. Je me suis souvenue des premiers jours de la guerre, de ce qui s'était passé (…)

Quand Habib m'emmena vers notre maison, je ne pouvais toujours pas reconnaître où nous étions. Même si le quartier Taleghâni n'était pas aussi détruit que les autres, les maisons étaient tellement endommagées que j'avais l'impression de mettre les pieds dans un lieu étranger. Et voir notre maison m'a fait penser à 'Ali et Papa.

Je les entendais; j'entendais leurs voix quand ils construisaient cette maison. (…) Les agents de

Saddam n'avaient pas seulement tué le propriétaire, ils avaient aussi détruit sa maison et pillé sa fortune. Ils avaient même emporté deux des montants de la porte sur trois. Généralement, ils se servaient des portes de fer pour plafonner leurs barricades… Le toit de la maison s'était écroulé. Pourtant, par rapport aux autres maisons du quartier, la nôtre était mieux conservée.

Nous avons quitté la maison pour aller à Djannat-Abâd. Le cimetière était en mauvais état et les marques que j'avais tracées sur les tombes avaient disparues. J'ai dû chercher un peu avant de retrouver la tombe de Papa et celle de 'Ali. Mais j'étais tellement abasourdie que je n'ai même pas pu pleurer.

On était près de la tombe de 'Ali quand Habib m'a raconté: «De la nuit du 9 jusqu'au lendemain, nous avons combattu les Irakiens sur la place Râhâhan. Beaucoup de chars nous avaient attaqués. Les gars m'ont dit que Seyyed 'Ali était venu. J'ai demandé: "Lequel?" Ils m'ont dit: "Seyyed 'Ali Hosseini."

Après quelques instants, j'ai vu 'Ali, un lance-roquette sur l'épaule et un char irakien devant lui. 'Ali s'est levé, a visé le char irakien pour tirer. Le char a tiré avant lui. L'obus a touché le mur derrière 'Ali. La poussière s'est levée et nous n'avons plus rien vu. J'étais triste. 'Ali était mon ami. Je me suis dit: "Quelle chance il a, ce garçon! A peine arrivé, il tombe déjà en martyre."

Je pensais à ça quand je l'ai vu sortir comme un robot de l'écran de fumée. L'onde de choc de l'explosion l'avait sonné. Nous étions heureux de le voir vivant. Je ne l'ai plus revu après. Le combat entre nous et les Irakiens durait toujours. Les gars ont détruit quelques chars irakiens. Vers le coucher du soleil, Djahânârâ nous a dit: «Partez! Vous êtes tout fatigués; vous vous battez depuis hier. Les renforts vont vous remplacer.»

Nous sommes rentrés au siège du Sepâh pour nous reposer. A l'époque, on avait nos quartiers à l'école Contre-amiral Rassâei. Taghi Mohssenifar, 'Ali Vatankhâh, Aghâdjari, moi et les autres, nous étions assis dans la salle du rez-de-chaussée et parlions. J'ai demandé à Taghi Mohssenifar qui était en face de moi avec son lance-roquette à ses côtés: "Où est Seyyed 'Ali?"

- Il est allé voir sa mère avec Hossein Tâei-Nejâd.

A ce moment, 'Ali Vatankhâh et



▲ *Quartier de Kout-e Sheikh vu de la rive libre, durant l'occupation irakienne de Khorramsshahr*

certains des gars sont allés se coucher devant l'entrée de l'école. J'ai dit à Vatankhâh: " 'Ali, c'est dangereux de dormir ici. Si on nous tire dessus, vous allez directement recevoir les éclats."

Alors ils ont changé de place. A peine quelques instants plus tard, l'artillerie irakienne s'est mise à tirer. Le bruit ne cessait de se rapprocher. Nous n'avons même pas pensé que c'était l'école qu'ils visaient. Cette fois aussi, nous avons pensé: "Elle tire au hasard." Puis un obus a frappé la cour, un autre est tombé devant l'entrée de la grande salle et un autre en plein dans la salle. La dernière chose que j'ai entendue, c'était la voix de Seyyed 'Ali "Allâh o Akbar" (Dieu est grand.) et ça a été le trou noir. Je pensais que j'étais mort. Après un moment, j'ai rouvert mes yeux. Je ne voyais rien. Je me suis touché, j'ai vu que mes jambes étaient toujours là et mes bras et ma tête… Je me suis dit: «Je dois être au paradis.» Mais non, mes bras et jambes bougeaient, mais ils étaient si lourds. Je n'entendais rien. Mes yeux ne voyaient pas. J'ai essayé de me relever, peine perdue. Le souffle de l'explosion m'avait complètement sonné. J'étouffais et avalais de la poussière à chaque inspiration. Avec peine, je me suis traîné à quatre pattes jusqu'à la porte. J'avais l'impression de bouger dans du sang et de la chair, ce genre de choses. En sentant l'air frais sur mon visage, j'ai compris que j'avais atteint la porte. Puis j'ai appelé, sans cesse: 'Ali! 'Ali!

J'appelais 'Ali Vatankhâh. Cette nuit était particulièrement froide et obscure. On ne se voyait pas. Quelques minutes plus tard, 'Ali est aussi sorti. Nous ne savions pas quoi faire. L'artillerie irakienne tirait toujours. Nous nous sommes traînés jusqu'à la rue. Quelques gars de l'unité d'Aghâdjari étaient aussi sortis de l'école et ne savaient pas où aller. Les pauvres gars n'étaient pas d'ici… Nous avions décidé de rester là où on était jusqu'à ce que la situation se calme, quand un homme très élégant, en



▲ *Des abris montés à la hâte au coin des rues permettaient aux jeunes de Khorramshahr de défendre leur ville*



▲ *Le photographe Saeed Sâdeghi: "Le 24 octobre 1980, avec la chute de Khorramshahr, je me suis jeté à l'eau et suis arrivé à Kout-e Sheikh qui était de ce côté-ci du fleuve. C'est ce jour-là que j'ai pris cette photo de Khorramshahr qui venait de Khorramshahr."*

costume, s'est approché de nous et nous a demandé: «Qu'est-ce qui s'est passé?»

J'ai dit: «Ils ont canonné notre siège, eu nos gars et détruit l'école.»

Il a continué: «Le siège a été frappé directement?»

J'ai dit: "Oui! Il y a eu même plusieurs coups au but."

Soudain, au milieu de la discussion, son allure m'a étonnée. Je trouvais ça étrange, qu'en plein milieu de cet abattoir, il soit là avec son costume chic. Je n'ai même pas eu le temps de finir ce que je disais qu'il a soudain disparu dans le noir. Plus tard aussi, je ne l'ai jamais recroisé dans la ville. Il appartenait à la cinquième colonne irakienne, je crois. C'est peut-être lui qui avait donné les coordonnées de tir aux Irakiens et qui posait ces questions pour s'assurer qu'il avait fait du bon boulot?"

Après les paroles de Habib, je n'ai plus rien dit. J'aurais aimé fureter partout. Partout, dans toute la ville. Mais le chemin était fermé du côté de l'abattoir et du département de la police rurale. Les Irakiens étaient toujours à Shalamtcheh… Habib, en me voyant stupéfaite et silencieuse, m'expliquait et moi j'écoutais simplement. Du matin jusqu'à deux heures de l'après-midi, nous avons marché et moi, je regardais, des sanglots dans la gorge. Dès que nous sommes rentrés, j'ai commencé à pleurer. C'était dur pour moi. Quand la ville était tombée, je n'avais pas autant souffert. Je ne sais pas, peut-être que je croyais que l'on pourrait reprendre notre ville intacte, mais quand j'ai vu les ruines de Khorramshahr et l'injustice de tout ceci, j'ai eu très mal. Tant de nos jeunes étaient tombés dans cette ville qui avait aussi été rasée par l'ennemi… ■



Le roman persan dans le tourbillon de l'ère moderne

Regard sur l'évolution de la littérature persane contemporaine en interaction avec la littérature française

Afsâneh Pourmazâheri

La littérature persane est renommée aujourd'hui pour son arrière-plan oral traditionnel et sa richesse populaire. Au long des siècles, elle a toujours été nourrie par les récits oraux transformant, de bouche à oreille, les événements quotidiens, les petites choses de la vie, en conte, mythe ou légende. D'habitude relatée oralement et donc sujette aux transformations continuelles, la prose, contrairement à la poésie, ne trouva guère un statut stable au cours des siècles. A l'inverse, la poésie, élaborée antérieurement aux diverses déclamations publiques et dotée de mélodie, de rythme rimé, plus douce donc à l'oreille, devint le genre favori des rois et de la cour. Ainsi la poésie trouva-t-elle rapidement sa structure et son identité littéraire. La tradition orale des récits survit, malgré tout, sans grand changement jusqu'à l'époque qâdjâre. Mais à cette époque, elle disparut peu à peu au profit des formes modernes, très en vogue et propagées par les souverains bourgeois qâdjârs qui venaient de découvrir l'Occident.

A la suite des transformations sociales du pays après les années 1880 et les activités culturelles et politiques des constitutionnalistes sous le règne de Mozaffareddin Shâh, la littérature longtemps repliée sur du "déjà-dit" se découvrit de nouvelles vocations. Inspirée par les problèmes sociaux, culturels, et politiques de son temps, la prose se développa et donna naissance à de nouveaux genres d'écriture. De cette manière, les idées nouvelles en provenance de l'étranger, nommément l'Europe, contribuèrent à la formation d'une littérature critique envers ses valeurs traditionnelles et paradoxalement enchantée par les attraits du nouveau monde. Un grand nombre d'écrivains fit alors la connaissance de la littérature étrangère et notamment française et russe. Par conséquent, ils se mirent à revisiter les genres littéraires persans afin d'orienter leur contenu vers les sujets sociaux et les préoccupations de leur époque. Certains d'entre eux imaginèrent des histoires réalistes inspirées de la littérature russe et d'autres adoptèrent l'existentialisme à la française.

L'envoi d'étudiants en Europe, qui commença sérieusement sous l'impulsion de Nâssereddin Shâh et se poursuivit encore plus sérieusement à l'époque pahlavi, la fondation de l'école polytechnique Dâr-ol-Fonoun, la première "école" moderne, la traduction d'ouvrages et d'articles historiques et surtout littéraires, eurent un rôle décisif dans la transformation de l'esprit littéraire et artistique de l'époque.

Dans les années 1960, le monde littéraire iranien entra dans une ère nouvelle. Le roman se développa considérablement et les romanciers tentèrent de mettre en œuvre de nouvelles formes d'écriture, enrichies d'une dimension idéologique inédite apte à mieux rendre compte des contours de la vie moderne. Ce nouveau style d'écriture était principalement marqué

par son refus de la statique qui dominait alors le style traditionnel. Au cours de cette même période, une nouvelle génération d'écrivains commença à se faire connaître en écrivant dans des revues comme *Djong-e Esfahân*, *Rozan*, *Andisheh va Honar*. Ces derniers offrirent au public des œuvres formellement variées mais dont les contenus convergeaient généralement sur le plan de l'écriture à travers leurs représentations respectives du chaos de la vie moderne, notamment celui des grandes villes, et toujours sur un arrière-plan résolument critique.

Le sentiment mêlé d'angoisse, de méfiance, et de vénération pour l'ère moderne n'était pas propre à la société traditionnelle iranienne. Ces années coïncidèrent avec une crise mondiale. Dans les années d'après la Première Guerre mondiale, l'excès d'activités scientifiques et industrielles (pour compenser les dégâts de la guerre) devint tel que le concept même de modernité en arriva à écœurer nombre de sociétés ayant déjà engagé leur cycle de métamorphose. De ce fait, beaucoup de petites communautés commencèrent à se mobiliser et à s'opposer au phénomène moderniste.

Dans un seul et même mouvement, les concepts de «peuple» et de «vie de consommation», devenus mots pivots de la vie sociale, entrèrent en littérature pour créer une nouvelle tendance au sein de la littérature persane soucieuse de refléter les faits sociaux tel quels. Cet évènement marqua surtout la deuxième moitié du XXe siècle. Le moralisme trop explicite des romans laissa progressivement la place à une harmonie entre le style et le contenu.

De manière générale, l'Europe des années 50 devint la scène d'une évolution sensible du monde de la littérature et particulièrement de la prose romanesque. Gérôme Lindon surtout, directeur en chef des éditions de Minuit, insuffla avec ses auteurs une vie nouvelle à l'univers de l'édition en 1948 en augmentant le nombre de publications d'œuvres originales et diversifiées. La grande variété de ses publications et l'audace dont il fit preuve pour publier des œuvres longtemps rejetées par d'autres maisons d'édition ont en effet permis de réunir autour de sa personne des auteurs venus de divers champs littéraires et qui formèrent plus tard les auteurs de l'Ecole de Minuit. Parmi ces derniers on peut nommer Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon, Claude Mauriac, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Michel Butor, Claude Ollier et Jean Ricardou.

> A la suite des transformations sociales du pays après les années 1880 et les activités culturelles et politiques des constitutionnalistes sous le règne de Mozaffareddin Shâh, la littérature longtemps repliée sur du "déjà-dit" se découvrit de nouvelles vocations. Inspirée par les problèmes sociaux, culturels, et politiques de son temps, la prose se développa et donna naissance à de nouveaux genres d'écriture.

Avec la publication du roman *Les Gommes* dans les années 50, Alain Robbe-Grillet lança, bientôt à travers le monde, une nouvelle vague littéraire, le nouveau roman. Cependant, et pour en revenir à notre sujet principal, les premiers articles concernant ce nouveau style de prose romanesque n'atteignirent l'Iran

que bien plus tard, c'est-à-dire en 1962, neuf année après la publication du roman. Ce fut Iraj Gharib qui écrivit, dans la même année et pour la première fois, une introduction au nouveau roman dans la revue *Sokhan*. En 1968, Abolhassan Nadjafi, quant à lui, inséra dans le Sixième cahier du *Djong-e Esfahân* la traduction du premier chapitre de ce

'Abolhassan Nadjafi, les frères Golshiri et Mohammad Hoghoughi constituèrent la première génération qui fit le choix de présenter une nouvelle forme de roman moderne. Ils prirent soin d'associer de manière a priori antinomique la pratique du style figuré et la logique de la description objective proposée par les porte-étendards du nouveau roman en France.

roman. 'Abolhassan Nadjafi, les frères Golshiri et Mohammad Hoghoughi constituèrent la première génération qui fit le choix de présenter une nouvelle forme de roman moderne. Ils prirent soin d'associer de manière *a priori* antinomique la pratique du style figuré et la logique de la description objective proposée par les porte-étendards du nouveau roman en France. Dans le prologue des cahiers cinq, six et sept de la revue littéraire *Djong-e-Esfahân*, 'Abolhassan Nadjafi écrit à propos de son style d'écriture: «*Dans notre pays, récemment, l'art d'écrire des romans a été oublié. Nos écrivains préfèrent retravailler dans les sentiers battus au lieu de chercher de nouvelles voies.*»[1] Et précisément, les auteurs de la nouvelle vague iranienne qui croyaient fermement en l'interaction constante entre l'art et la réalité, étaient à la recherche de nouvelles formes d'écriture. Ce fut grâce à leurs efforts que le roman moderne iranien put se dégager de son carcan traditionnel et prit définitivement son envol.



Les formules défendues par les auteurs modernes iraniens, notamment leur souci de l'enregistrement minutieux des faits, sont également attestées par Jean Ricardou (théoricien et auteur du courant du Nouveau Roman) en 1967 dans son *Problèmes du nouveau roman*.

Une petite comparaison des faits historiques, sociaux, et politiques entre les deux pays au XXe siècle montre l'impact toujours grandissant de la littérature française sur la littérature persane de l'époque. On peut même aller jusqu'à évoquer une imitation explicite des œuvres françaises par les auteurs iraniens. Citons à ce propos l'œuvre d'Houshang Golshiri, *Kristin va Keyd* (Christine et Kade) ou celles de Modarresi, Farrokhfâl et Sâdeghi avec cette différence que ces derniers préférèrent développer les lieux de leur prédilection et les personnages mystérieux de leurs romans sans se soucier des problèmes sociaux. Autrement dit, ces auteurs ont trouvé dans le roman un lieu privilégié pour l'introspection.

Bahrâm Sâdeghi, dans son fameux roman *Khâb-e khoun* (Rêve de sang), où il relate une histoire de meurtre commis par le protagoniste de l'histoire, démontre bien que l'écrivain n'a de mission ni concernant le développement des intrigues de son roman, ni au moment de la création de son histoire. Il n'est plus responsable de ce qui se passe dans le récit. De cette manière, il supprime le rôle de l'écrivain en tant que créateur du roman et voyage lui-même avec le lecteur au fil de l'histoire. Son univers romanesque s'approche donc de celui de Robbe-Grillet, surtout quand il affirme que c'est l'art lui-même qui crée son équilibre et son sens à lui. D'après lui, le

seul maître du texte, le seul qui domine l'histoire, est l'écriture elle-même.

L'usage des lettres comme dans le roman de Sâdeghi "J" et chez Robbe-Grillet " A" ou "X" à la place des prénoms ordinaires affirme leur contenu vide de sens qui ne sert qu'à soutenir le caractère narratif du texte. A ce propos, Nathalie Sarraute, également théoricienne et auteure du courant du Nouveau Roman, écrit: "*Les personnages principaux de mon histoire, mes seuls personnages, sont seulement des lettres…*"[2] Quant à Marguerite Duras, elle est aussi de cet avis, quand elle écrit en septembre 1984: "*Tous les livres contiennent un sujet commun: l'écriture.*"

La littérature contemporaine iranienne fut également nourrie par les œuvres d'un écrivain talentueux qui marqua fortement le nouveau roman national: Houshang Golshiri. Malgré son talent d'auteur et son sens de l'originalité, Houshang Golshiri subit de plein fouet l'influence de la littérature occidentale. On remarque notamment dans ses textes l'influence de Jorge Luis Borges à qui il tenait beaucoup. Il fut aussi inspiré par Claude Roy, écrivain français qui bouleversa sa technique d'écriture, mais également par les œuvres de Gustave Flaubert, de Stendhal et de la *Comédie Humaine* d'Honoré de Balzac.

Dans son *Dâstanhâ-ye Moâser-e mâ irâniân* (Histoires contemporaines de nous, les Iraniens), Golshiri insiste sur le changement de structures narratives du roman et, dans la suite de son prologue sur l'univers narratif, il ajoute: "*La structure est un moule qui forme la mentalité de chaque ère et de chaque esprit préalablement (à la formation de nouvelle génération). L'ensemble de ces structures sont donc les éléments les plus fondamentaux de la formation de la culture de chaque communauté.*"[3] Le roman *Shâzdeh Ehtedjâb* (Le prince Ehtedjâb) attira l'attention de la communauté littéraire de l'époque et lui servit de tremplin vers la notoriété. Malgré tout, son attachement excessif à la littérature française et son écriture au style riche en figures, notamment dans ses dernières œuvres dont *Kristin va Keyd*, parue en 1971, aboutirent à détourner une grande partie de ses lecteurs.

En bref, les années 1960-70 marquèrent une période d'expérimentation littéraire en Iran. Mais il semble que les auteurs de l'époque échouèrent dans leur tentative, semblant ignorer l'histoire du roman en Iran et les conditions sociales du pays. Cette expérience précoce ne s'intégra pas au tissu social et culturel iranien, contrairement à la société française où la tradition de la diversité romanesque était enracinée depuis le Moyen-Age. L'Occident a vécu son âge d'or romanesque au XIXe siècle avec un savoir-faire littéraire constitué depuis l'époque classique. C'est pourquoi le XXe siècle occidental fut propice à ceux parmi les écrivains pour lesquels l'idée de «littérature» allait de pair avec celle de «créativité».

En revanche, l'écriture romanesque en Iran a une bien courte histoire et ne date que de la seconde moitié du XIXe siècle. Elle accuse donc un décalage de quatre siècles par rapport à l'occidentale. Le modèle vient d'ailleurs et l'écart est grand. C'est pourquoi après tant d'années et malgré les efforts constants des auteurs iraniens, depuis *Bouf-e Kour* (La Chouette aveugle) de Sâdegh Hedâyat jusqu'aux romans de Taghi Modarres, de Houshang Golshiri et d'Ahmad Mahmoud, on n'a guère pu donner de définition claire du roman nouveau en Iran. Il semble que l'acquisition d'un modèle de roman importée en Iran a également "égaré", dans une certaine mesure, les auteurs, les lecteurs, et les critiques de cette nouvelle tendance. ■

---

1. 'Alavi, Farideh, *Negâhi be ta'sir-e adabyât-e farânseh dar peydâyesh-e roman-e no dar Irân*, (Regard sur l'impact de la littérature française sur l'apparition du Nouveau Roman en Iran), *Revue de Recherches en langue et littérature étrangère*, été et printemps 2000, No. 8, p. 96.
2. *Ibid.*, p. 100
3. *Ibid.*, p. 101.

Bibliographie:

- Golshiri Houshang, *Naghd-e Agâh,* (Critique éclairée), 2ème cahier, été 1982.
- Pouyandeh Mohammad-Dja'far, *Darâmadi bar djâme'eh shenâsi-e adabyât,* (Introduction à la sociologie de la littérature), Téhéran, éd. Naghsh-e Djahân, 1998.
- Ricardou Jean, *Problèmes du nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1967.
- Seyyed-Hosseini Rezâ, *Maktab hây-e adabi,* (Ecoles littéraires), Téhéran, éd. Negâh.

Le roman en français des écrivaines iraniennes: l'exemple du *Cimetière de verre* de Sorour Kasmaï

Laetitia Nanquette

Après la révolution islamique de 1979, des écrivaines iraniennes ont émergé sur le devant de la scène littéraire mondiale. Cet article traitera du roman d'une Iranienne vivant en France et écrivant en français, *Le cimetière de verre* de Sorour Kasmaï. Il s'agira de faire une explication de texte centrée sur le lexique et la structure narrative pour montrer en quoi le choix de la langue française est déterminant dans la composition de l'œuvre comme roman. *Le cimetière de verre* apparaît représentatif d'une écriture féminine iranienne utilisant les langues européennes pour s'approprier la parole littéraire, à travers le genre du roman.

SOROUR KASMAÏ

LE CIMETIÈRE DE VERRE



ROMAN TRADUIT DU PERSAN (IRAN) PAR L'AUTEUR



La révolution islamique a coïncidé en littérature avec les phénomènes de l'émergence de l'écriture féminine et de l'expansion de la prose. Pour les écrivains qui se sont exilés, un autre moyen de communication s'est présenté, sous la forme d'une nouvelle langue. En France, de nombreuses femmes d'origine iranienne, qui ont pris ou non la nationalité française, ont choisi d'écrire en français, parfois en alternance avec le persan. Les raisons pour lesquelles elles ont fait ce choix littéraire d'une langue autre que leur langue maternelle sont variées. Le français permet d'abord de toucher un lectorat plus vaste, non seulement en France mais aussi dans les pays occidentaux, ce qu'une langue périphérique comme le persan ne permet pas. Certains écrivains ont également choisi le français comme stratégie identitaire, c'est-à-dire comme preuve et démonstration de leur francité. En général, chez les écrivaines iraniennes de France, l'Iran reste une donnée importante des discours et des textes, et c'est en ce sens que nous les qualifions d'iraniennes; l'analyse de l'identité et du sentiment d'appartenance n'est pas l'objet de cet article. Dans le cas de Sorour Kasmaï, le problème identitaire est réglé par un sentiment de double appartenance: Kasmaï se définit à la fois comme française et iranienne. C'est pour des raisons propres à l'économie du roman seulement qu'elle a choisi d'écrire en français.

I

Il faut se rappeler que le français était la langue pratiquée par les élites iraniennes depuis la fin du

XIXème siècle, et qu'il a longtemps conservé son statut de langue de la civilisation et de langue non-colonisatrice, à l'opposé de l'anglais. Dans un entretien avec le magazine *Bokhârâ,* Kasmaï affirme qu'en écrivant un roman, elle pense toujours aux mythes persans, et écrit donc naturellement en persan.[1] Pourtant, afin que le processus romanesque s'achève, elle doit réécrire le roman en français. Elle a ainsi traduit et réécrit elle-même *Le cimetière de verre*, qui n'existe de fait en tant que roman qu'en français; la version persane a servi de matrice et reste inachevée. Ce mouvement entre les langues est lié à la biographie de l'auteure, qui a navigué entre le persan et le français dès son enfance. Le père de Kasmaï était le traducteur de l'ambassadeur de France et recevait beaucoup de Français chez lui. Elle a été au lycée Râzi, le lycée francophone de Téhéran, et parlait les deux langues dès l'âge de cinq ans. L'auteure a quitté l'Iran en 1983, et vit depuis en France, entre trois langues, puisqu'elle y a également appris le russe.

Dans l'entretien mentionné précédemment, Kasmaï confirme que *Le cimetière de verre* est un roman très difficile à résumer, qu'elle compare à un puzzle dont le lecteur doit assembler lui-même les pièces. Les paragraphes qui suivent seront une tentative d'assemblage.

Le roman est en focalisation externe, et présente les histoires entremêlées de sept personnages principaux, qui sont tous liés par leur obsession pour les souterrains de Téhéran. Tous les personnages sont Iraniens, à l'exception du père Vincent, un religieux archéologue français dont Mithra se souvient dans sa propre quête de textes avestiques. Mithra est le seul personnage féminin, hormis sa mère, Mme Fakhr-Oldolleh, qui appartient, elle, au temps narratif du passé. De fait, si le temps de la narration est celui de l'après-Révolution, il y a de nombreuses analepses au temps d'avant la Révolution et pendant la Révolution même, permettant d'expliquer l'obsession des personnages pour les souterrains. L'espace est celui de Téhéran et de Rey, sa ville voisine, une ancienne cité jadis connue des Grecs sous le nom de Rhagae, aujourd'hui dans la banlieue de Téhéran, mais qui a toujours intéressé les archéologues. Cet espace est doublé de celui des souterrains de ces deux villes, sous la forme du cimetière, du métro, ou du *qanât* (système d'irrigation souterraine). A la fin du roman, tous les personnages se retrouvent dans le bureau du Procureur-de-la-Sainte-Foi et font converger leurs efforts pour découvrir la vérité des souterrains. Un personnage qui n'a pas le statut de personnage vivant est Jamshid, sous l'influence duquel se trouvent les autres personnages, et qui oriente aussi le temps et l'espace de la narration. Le roi Jamshid est considéré comme un des premiers rois les plus importants dans le *Livre des rois* (*Shâhnâmeh*) de Ferdowsi. Ferdowsi l'a écrit à partir de l'histoire du Jamshid qui apparaît dans l'*Avestâ* zoroastrien. *Jâm* vient du sanscrit *Yamah* signifiant 'jumeau', tandis que *shid*, également du sanscrit, signifie 'radieux'. L'équation du souterrain se résout donc au fur et à

> En France, de nombreuses femmes d'origine iranienne, qui ont pris ou non la nationalité française, ont choisi d'écrire en français, parfois en alternance avec le persan. Les raisons pour lesquelles elles ont fait ce choix littéraire d'une langue autre que leur langue maternelle sont variées.

Le cimetière de verre est un roman très difficile à résumer, qu'elle compare à un puzzle dont le lecteur doit assembler lui-même les pièces. Le roman est en focalisation externe, et présente les histoires entremêlées de sept personnages principaux, qui sont tous liés par leur obsession pour les souterrains de Téhéran.

mesure du roman grâce à cette étymologie: le jumeau de Jamshid est le souterrain, et la quête des personnages pour la découverte de celui-ci est liée aux légendes iraniennes. Cette quête est une métaphore de la capacité de la littérature persane à produire le roman, ce que nous développerons dans un prochain paragraphe. Jamshid est connu dans l'*Avestâ* pour avoir été le roi d'une humanité prospère ne connaissant ni la mort ni la maladie. Alors que le dieu lui annonce l'imminence d'un désastre, il crée sous terre des cités dans lesquelles il unit un mâle et une femelle de chaque espèce, afin de faire revivre la création une fois le désastre passé. Chez Ferdowsi, ce même Jamshid devient vaniteux et pense qu'il est la cause de la prospérité. Le dieu le punit, et l'humanité avec lui, qui finit par connaître guerres et maladies.

La structure du roman est complexe. Plusieurs chapitres sont dévolus aux histoires des sept personnages principaux, qui sont parfois liés entre eux par des liens familiaux ou professionnels, et convergent à la fin du roman. Le lien principal entre les chapitres avant cette convergence est l'histoire des souterrains. On trouve par exemple le personnage de Mithra, une archéologue en quête de textes avestiques, qui a fui dans le *qanât* quand elle était enfant. Elle est mariée à un médecin légiste buveur et infidèle. Le Jeune Ingénieur est quant à lui en charge de la construction du métro de Téhéran. Il a toute la ville contre lui, car il creuse des trous partout. L'intellectuel Farivar passe son temps à se remémorer son ami Hekmat, un écrivain qui s'est suicidé. Saïd Jahdi, qui voulait être cosmonaute, a été envoyé sur le front de la guerre Iran-Irak et est devenu un 'martyr vivant', c'est-à-dire qu'il a été confondu avec un mort et que l'emplacement de sa tombe a été rempli de ce corps; Saïd veut donc récupérer son identité et être reconnu comme vivant.

II

Comme mentionné plus haut, Kasmaï a écrit le roman en persan puis l'a réécrit en français. Il est donc d'autant plus intéressant qu'elle n'ait pas traduit certains mots persans. J'aimerais faire ici une analyse lexicale de ces mots, en montrant qu'à travers le dialogue entre les langues, c'est également le dialogue entre tradition et modernité littéraire qui se joue. Tous les mots persans utilisés dans le roman sont des mots ayant trait aux légendes ou à la tradition persanes. Par exemple, parce que le *qanât* a le statut d'un personnage dans le roman, le mot *qanât* est conservé en persan tout au long du roman. Le *qanât*, système d'irrigation traditionnelle, est décrit comme un personnage doué de vie, plus précisément comme un dieu païen qui demande des sacrifices humains en échange de l'eau qu'il prodigue. *Allah akbar* (Dieu est le plus grand), surtout utilisé au pluriel, est familier à des oreilles françaises, tout en gardant son caractère exotique, et peut-être également une connotation fanatique. Il fait référence à l'Islam comme donnée essentielle de l'Iran. C'est également le cas de *medresseh* (école religieuse). *Far*

et *gâthâ* sont des mots techniques de l'Avesta, qui, parce qu'ils font référence à la tradition avestique, ne peuvent être exprimés qu'en persan. Quant au mot *Underground*, il est toujours utilisé en anglais, avec une majuscule. Il représente l'incarnation de la modernité, à travers la technologie occidentale. De même, les monologues de Saïd rêvant de la lune et de la NASA sont tous en anglais, ce qui confirme que la modernité, représentée par cette langue, est également comprise comme une langue étrangère. On a donc en italique les mots anglais et les mots persans que l'auteure a jugé bon de ne pas traduire, justement parce qu'ils représentent, les premiers, la modernité, les seconds, la tradition. Entre les deux, se trouve l'écriture en français, qui accomplit la synthèse entre tradition et modernité. Au niveau lexical même, se trouve donc inscrite cette dialectique de l'œuvre tendant vers une forme hybride, entre tradition et modernité, entre persan et langues européennes, réalisée précisément par le choix du français comme langue de l'écriture. Cette caractéristique lexicale se retrouve dans la réflexion de l'auteure sur son roman, un genre qui a mis du temps à intégrer la tradition littéraire iranienne.

III

Le cimetière de verre est très clairement une réflexion sur le roman, qui s'inscrit au cœur de la narration, notamment dans les dialogues entre Farivar et Hekmat, les intellectuels, le premier étant un traducteur rêvant de devenir écrivain, et le second étant un écrivain reconnu. "*Et les amis se mettaient à rire et à lancer des invectives: "Une bonne traduction vaut mille fois plus qu'un mauvais roman..." "Penses-tu que n'importe qui peut écrire des romans?'*"[2] A la page suivante, la mention du suicide de Hekmat n'est à l'évidence pas une coïncidence. La référence intertextuelle immédiate à Sâdegh Hedâyat, considéré comme le premier romancier iranien, nous rappelle l'importance du problème de l'écriture du roman dans la littérature persane. Il est possible qu'en faisant cette référence, Kasmaï ait eu en tête la thèse de 'Ali 'Erfân selon laquelle Hedayat se serait suicidé non pas du fait de ses problèmes psychologiques, mais en raison de l'échec de ses tentatives de fonder le roman persan. Voici les premières lignes de *La chouette aveugle*, le chef d'œuvre d'Hedayat : "*Il est des plaies qui, pareilles à la lèpre, rongent l'âme, lentement, dans la solitude. Ce sont là des maux dont on ne peut s'ouvrir à personne*".[3] 'Erfân explique ces fameuses premières lignes sur lesquelles de nombreux critiques littéraires ont glosé, selon cette interprétation: c'est parce qu'il ne parvenait pas à écrire un roman persan qu'Hedayat s'est suicidé et *La chouette aveugle* apparaît comme le récit de cet échec.[4] Même si la thèse de 'Erfân peut

On a donc en italique les mots anglais et les mots persans que l'auteure a jugé bon de ne pas traduire, justement parce qu'ils représentent, les premiers, la modernité, les seconds, la tradition. Entre les deux, se trouve l'écriture en français, qui accomplit la synthèse entre tradition et modernité.

être contestée, elle est intéressante en tant que commentaire d'un romancier iranien sur celui qu'on considère comme le fondateur du roman persan. Dans le texte de Kasmaï, la difficulté d'écrire un roman persan est présente à bien des niveaux dans le texte. Un autre passage intéressant

est une citation d'Hekmat: "*Le roman!... Le temps des épopées est révolu. Si Jam est le plus grand personnage de notre culture, il ne peut plus continuer à être une épopée... Il est un homme au sens contemporain du terme! Un rebelle! Il dit non à Ahura Mazada, se fait chasser du ciel, mais ne baisse pas les bras et construit la citadelle souterraine...*"[5] Cette citation confirme mon hypothèse que Jamshid est le personnage le plus important du roman, bien qu'il n'ait pas la même fonction que les autres personnages. Le roman de Kasmaï est précisément cette tentative d'écrire le roman de Jamshid, et de faire de ce personnage épique des légendes iraniennes un personnage de roman, c'est-à-dire, d'utiliser la tradition iranienne dans un sens moderne. Elle poursuit en quelque sorte la tentative de Hekmat and Farivar, qui ont tous les deux commencé à écrire des romans avec Jamshid comme personnage sans y parvenir. Quant à elle, Kasmaï a réussi son pari dans une large mesure.

Le roman de Kasmaï est précisément cette tentative d'écrire le roman de Jamshid, et de faire de ce personnage épique des légendes iraniennes un personnage de roman, c'est-à-dire, d'utiliser la tradition iranienne dans un sens moderne.

Toujours dans cette perspective, on peut noter que dans le roman les personnages sont soit en quête, soit sur le chemin de l'initiation. Dans la poursuite des souterrains, nous pensons que se dévoile la quête de l'auteure elle-même, à la recherche du roman persan, encore enfoui, mais prêt d'être découvert. De fait, le personnage féminin de Mithra dans lequel pourrait s'incarner l'auteure, est à la recherche d'un texte, et nous voyons dans cette recherche du personnage le reflet de celle de l'auteure. Le roman s'achève sans une fin précise, mais sur une note optimiste qui contraste avec le reste de l'œuvre. Cette fin est la confirmation que le roman franco-persan est prêt à éclore, qu'il vient d'être découvert par l'auteure et qu'il ne reste plus qu'à l'exploiter. L'initiation de Kasmaï, au fur et à mesure du roman, rejoint alors celle du Jeune Ingénieur: les légendes persanes doivent être prises en compte, il ne faut pas appliquer seulement les méthodes occidentales. C'est exactement cette initiation que raconte l'auteure, dans un roman qui utilise à la fois les techniques de narration occidentale, et les histoires iraniennes comme fond. L'œuvre apparaît donc comme la métaphore de l'écriture d'un nouveau genre: le roman franco-persan. Les entretiens de l'auteure au sujet du genre du roman confirment cette hypothèse. Dans un entretien sur medi1.com (01/04/2002), Kasmaï affirme qu'elle a écrit un roman en persan parce que cela représentait un défi littéraire: peut-on écrire un roman moderne en persan? Puis, elle y déclare avoir réussi ou "*tout au moins, j'ai mis un point final*". Mais précisément parce que le roman a pris forme en français et n'existe pas en persan, nous croyons que l'auteure se fourvoie partiellement sur sa réussite. Il lui a fallu passer par le français pour écrire un roman persan. En ce sens, elle n'a pas tout à fait relevé le défi, même si elle a posé les bases. Comme à la fin de son roman, la réussite est à portée de main.

IV

Pour Kasmaï, ce qui fait le roman n'est

ni le thème ni la langue, mais la structure. C'est par l'invention d'une structure narrative combinant le roman français et la prose persane qu'on peut affirmer qu'elle a réussi en grande partie l'exemple d'un genre novateur et efficace. En effet, si l'on a noté que la structure du *Cimetière de verre* était complexe, cela tient également au fait qu'elle combine la structure du roman classique français et de la tradition prosaïque persane, qui a toujours utilisé la nouvelle comme forme privilégiée, modelant de l'intérieur le genre romanesque.[6] Le roman de Kasmaï apparaît dans un premier temps comme un assemblage de nouvelles. En ce sens, ce roman est dans la lignée des nombreuses œuvres contemporaines qui possèdent cette caractéristique. Dans ce roman, les femmes se croisent dans une maison appartenant à l'une d'elles avant de se séparer de nouveau, dans un genre qui tient de la nouvelle et tente une combinaison novatrice au sein de ce genre. Mais Kasmaï, parce qu'elle parvient à unifier les histoires des différents personnages dont elle avait dans un premier temps raconté les histoires indépendamment, réussit un roman. Les intrigues semblent se multiplier, la structure se complique, mais c'est pour mieux se retrouver autour du thème d'un roman classique d'initiation à la fin. Le roman ainsi créé s'inspire donc dans un premier temps de la tradition de la nouvelle persane ainsi que des valeurs de déconstruction du roman post-moderne, et se termine d'une façon classique qui laisse à penser que le long travail de réflexion sur le roman s'est accompli tout au long de l'œuvre, en même temps que l'écrivain, en écrivant, apprenait de ses personnages.

Si l'on a noté que la structure du *Cimetière de verre* était complexe, cela tient également au fait qu'elle combine la structure du roman classique français et de la tradition prosaïque persane, qui a toujours utilisé la nouvelle comme forme privilégiée, modelant de l'intérieur le genre romanesque.

Grâce à une étude détaillée du lexique et de la langue, de la réflexion interne sur le roman, et de la structure narrative, cet article a montré combien le texte de Sorour Kasmaï était innovant dans son approche du genre du roman. En choisissant de réécrire son texte en français, Kasmaï a transformé l'œuvre pour en faire un roman, ce qu'elle ne parvenait pas à faire en persan. L'exemple de ce texte montre l'importance de la rencontre avec le français et avec la littérature française. Cette écriture mêlant littératures française et persane offre des possibilités de combiner tradition et modernité, et doit être envisagée au sein d'un courant plus large, dans d'autres langues européennes, notamment en anglais, en allemand et en néerlandais. Une étude des textes dans leur rapport au genre et à la langue mériterait d'être élargie au roman persan en langues européennes. ■

---

1. Dehbashi, 'Ali. "Român-nevis irâni dar farânse, Goftegou bâ Sorour Kasmâi." *Bokhârâ* 24 (1381), p. 229.
2. Kasmaï, Sorour, *Le cimetière de verre*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 21.
3. Hedayat, Sadegh, *La chouette aveugle*, Paris, José Corti, 1953.
4. 'Erfân, 'Ali, "Nous avons tous tué Hedayat", *Libération*, 03/10/1996.
5. Kasmaï, *Le cimetière de verre*, p. 183.
6. Balaÿ, Christophe, "Stylistique du récit court dans l'œuvre de Zoya Pirzad", 2008, *www.zulma.fr/datas/files/stylistique_pirzad.pdf.*

In memoriam Marius-François Guyard*

Yves Chevrel
Professeur émérite
Université de Paris-Sorbonne

Le 5 mai 2011, le professeur Marius-François Guyard nous a quittés: il venait d'avoir 90 ans.

Élève de l'École normale supérieure (promotion de 1942), agrégé de lettres, il avait occupé des fonctions administratives importantes, en Grèce et au Royaume-Uni, ainsi qu'en France où il fut recteur d'académie de 1967 à 1980 (à Montpellier, Amiens, Lyon). Il fut professeur de littérature française à l'université de Paris Sorbonne, où il termina sa carrière de chercheur et d'enseignant, et qui lui a rendu un vibrant hommage lors d'une cérémonie organisée le 1er octobre 2011.

Pour les comparatistes du monde entier, il est – et reste – l'auteur d'un précieux manuel, *La Littérature comparée*, paru dans la prestigieuse collection «Que sais-je» en 1951. L'ouvrage connut six éditions régulièrement mises à jour, la dernière, parue en 1978, mentionnant que c'était le «44e mille».

Ce manuel, dont a paru une traduction partielle en persan dès 1953, a été traduit en: arabe, coréen, espagnol, japonais, portugais. Il a suscité de nombreux commentaires et de vigoureux débats, car il est un des premiers manuels de littérature comparée à présenter une vue aussi claire et précise de la discipline, en même temps qu'engagée dans la voie d'un humanisme profond; il est aussi par là un des premiers représentants de ce qu'on a appelé l'école française de littérature comparée, fondée sur de solides études historiques, réticente devant des généralisations hâtives. La plupart des manuels qui, à partir des années 1970, ont proliféré avec le développement de la littérature comparée dans le monde, ont pris position par rapport à lui ou l'ont cité.

Marius-François Guyard avait confiance dans l'avenir de la littérature comparée, dont il a suivi longtemps l'évolution. Cette confiance, écrivait-il en 1951, dans la 1ère édition, repose «sur des raisons morales et intellectuelles». Raisons morales: «Chacun sent bien que les échanges culturels sont un des fragiles espoirs de l'humanité». Raisons intellectuelles: «Le comparatisme, en écrivant l'histoire des relations littéraires internationales, montre qu'aucune littérature n'a jamais pu s'isoler sans s'étioler, et que les plus belles réussites nationales ont toujours reposé sur des apports étrangers, qu'elles les assimilent ou qu'elles s'affirment plus nettement contre eux et grâce à eux. En même temps, le comparatisme aide chaque peuple à suivre en lui-même la naissance de ces 'mirages' qu'il prend trop souvent pour des images fidèles: leçon de lucidité et d'humilité, qui vaut ce que valent les leçons de l'histoire: méconnues, mais certaines». Il gardait ces termes, mot pour mot, dans la 6e édition de 1978.

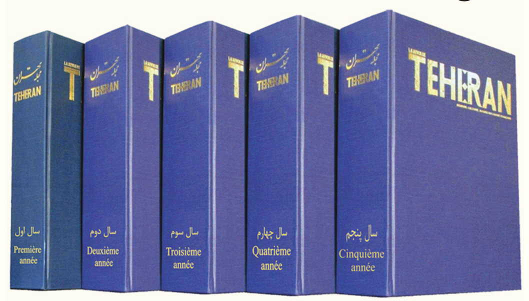
Pour lui, raisons morales et raisons intellectuelles se rejoignaient: le comparatiste Marius-François Guyard nous donne, en quelques phrases, des motifs pour continuer dans les voies frayées par une discipline pour laquelle le respect et la compréhension d'autrui sont des qualités essentielles. Qu'il en soit remercié, et que son message soit entendu! ■

* Voir la tr. persane de texte, in *Nâmeh-ye Farhangestân*, vol. XII, N° 1 (Ser. N°. 45, pp. 176-77). T. Sadjedi.

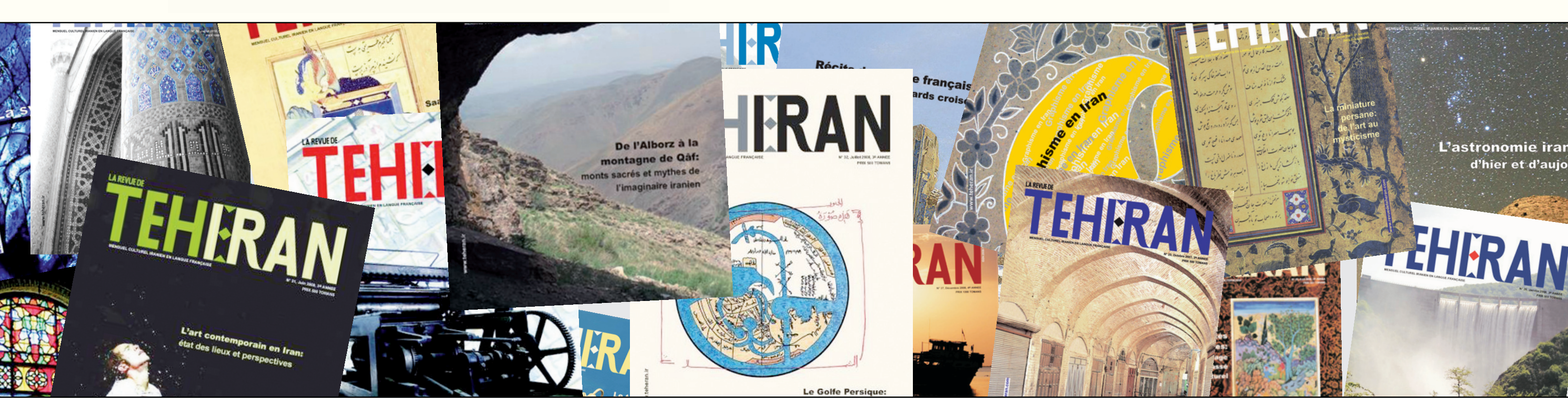
- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

L'édition reliée des soixante premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en cinq volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم و پنجم مجلهٔ تهران شامل
شصت شماره در پنج مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **80 Euros**

☐ **6 mois** **40 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

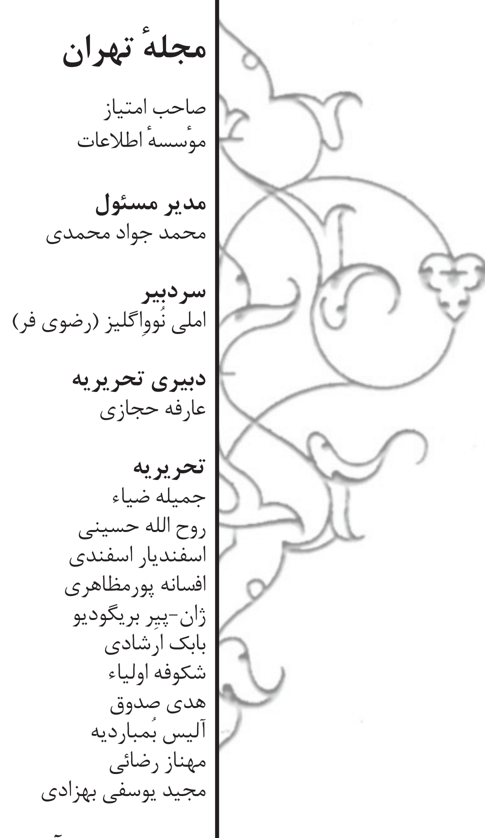
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

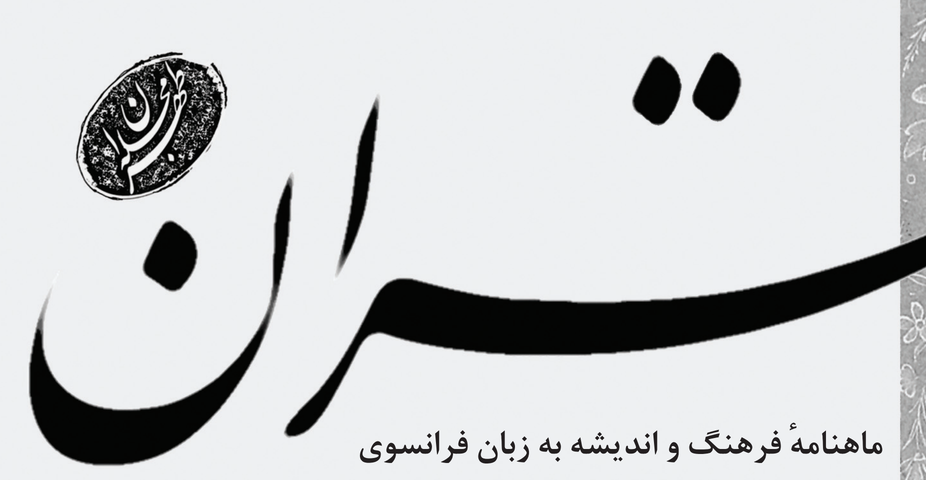
تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
Extrait d'un roman persan contemporain



مجله

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۸۳، مهر ۱۳۹۱، سال هفتم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

Arezou observa la Xantia blanche qui cherchait à se garer devant l'épicerie. « Je
parie que tu vas rater ton créneau p'tit mec », grommela-t-elle, le coude sur le
rebord de la portière, une main sur le volant.

Le conducteur, u jeune homme, barbe taillée en bouc, fit plusieurs manœuvres
sans succès.

Arezou passa la marche arrière et prit appui sur le dossier du siège passager pou
regarder derrère elle. Le jeune barbu l'observait, ainsi qu'un homme qui mangea
du cake en buvant son cacao à la porte de l'épicerie. Les pneus crissèrent, la R
réussit son créneau.

« Bravo ! dit l'homme au cake, quelle maestria ! » A l'adresse du chauffeur de
Xantia : Prends-en de la graine, mon poulet ! »

Le jeune homme baissa sa vitre, donna un coup d'accélérateur, se dégage
lança : « La R5, ça se gare dans une boite d'allumettes ! »

Arezou descendit de voiture. D'une main elle tenait une serviette noire don
deux sangles étaient prêtes à rompre, de l'autre un échéancier en cuir
téléphone portable.

www.teheran.ir